

SOCIETATEA DE ȘTIINȚE FILOLOGICE DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

ROMANTISMUL ROMÂNESC

ȘI
ROMANTISMUL
EUROPEAN



III 324 809

BCU 1051

BUCUREȘTI — 1970

III 324 809

BCU IAS1

ROMANTISMUL
ROMÂNESC
ȘI
ROMANTISMUL
EUROPEAN

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Volumul apare sub îngrijirea unui colectiv alcătuit din:
ALEXANDRU BALACI, membru corespondent al Academiei.
AL. DIMA, membru corespondent al Academiei.
YVETTE NAFTA, secretar științific.

SOCIETATEA DE ȘTIINȚE FILOLOGICE
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

792755

ROMANTISMUL
ROMÂNESC
ȘI
ROMANTISMUL
EUROPEAN



0 000010 77148

BCU IASI

București — 1970

ADO

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

- 6 AUG. 2018



SUMAR

Alexandru Balaci	— Cuvînt înainte	11
Al. Dima	— Romanticismul european în trăsăturile lui dominante	19
Paul Cornea	— Prodigioasa aventură a unui cuvînt: „romantic.“	27
Silvian Iosifescu	— Manifeste romantice	37
Ana Cartianu	— Semnificația unei prefețe	43
Vera Călin	— Fantasticul romantic	49
Jean Livescu	— Considerații asupra romanticismului german	61
D. Păcurariu	— Aspecte ale polemicii clasicism-romantism în literatura română	71
Al. Duțu	— Fenomenul integrării capodoperelor literaturii universale în romanticismul românesc	81
Mircea Anghelescu	— Continuitatea și transformarea motivelor în romanticismul românesc	91
N. I. Popa	— Romanticismul francez și romanticismul românesc	99
C. D. Papastate	— Romanticismul francez și scriitorii români ai generației de la 1848	111
Nina Façon	— Locul Italiei în formarea romanticismului românesc	117
Ion Pătrașcu	— Unele aspecte ale culturii românești în Italia epocii romantice	129
Tamara Gane	— Romanticismul rus și romanticismul românesc. Paralelisme și consonanțe	137
Aurel Vasiliu	— Preromantism și romanticism byronian la Eminescu și predecesori	153
Janeta Beșliu și Dumitru Tiutiuca	— Antiteza romantică eminesciană	167
Emilia St. Milicescu	— Viziune și stil romantic la Geo Bogza în „Cartea Oltului“	177
Maria Fanache	— Romanticismul oglindit în manualele de literatură română.	187
Ion Brăescu	— Romanticismul oglindit în manualele de limbi străine și de literatură universală	195

SOMMAIRE

Alexandru Balaci	— Avant-propos	11
Al. Dima	— Le romantisme européen dans ses traits dominants . . .	19
Paul Cornea	— La prodigieuse aventure d'un mot : „romantique“ . . .	27
Silvian Iosifescu	— Manifestes romantiques	37
Ana Cartianu	— La signification d'une préface	43
Vera Călin	— Le fantastique romantique	49
Jean Livescu	— Considérations sur le romantisme allemand	61
D. Păcurariu	— Aspects de la polémique classicisme-romantisme dans la littérature roumaine	71
Al. Duțu	— Phénomène de l'intégration des chefs-d'œuvre de la littérature universelle dans le romantisme roumain . . .	81
Mircea Anghelescu	— Continuité et transformation des motifs dans le romantisme roumain	91
N. I. Popa	— Le romantisme français et le romantisme roumain . . .	99
C. D. Papastate	— Le romantisme français et les écrivains roumains de la génération de 1848	111
Nina Façon	— La part de l'Italie dans le romantisme roumain. . . .	117
Ion Pătrașcu	— Certains aspects de la culture roumaine en Italie à l'époque romantique	129
Tamara Gane	— Romantisme russe et romantisme roumain. Parallélismes et consonances	137
Aurel Vasiliu	— Prérromantisme et romantisme byronien chez Eminescu et ses prédécesseurs	153
Janeta Beșliu et Dumitru Tiutiuca	— L'antithèse romantique eminescienne	167
Emilia St. Milicescu	— Vision et style romantique de Geo Bogza dans „Cartea Oltului“.	177
Maria Fanache	— Le romantisme reflété dans les manuels de littérature roumaine	187
Ion Brăescu	— Le romantisme reflété dans les manuels de langues étrangères et de littérature universelle	195

CONTENTS

Alexandru Balaci	— Foreword	11
Al. Dima	— Specific Features of European Romanticism	19
Paul Cornea	— The Prodigious Adventures of a Word: „Romantic“	27
Silvian Iosifescu	— Romantic Manifestos	37
Ana Cartianu	— The Meaning of a Preface	43
Vera Călin	— The Fantastic in Romanticism	49
Jean Livescu	— A Few Remarks on German Romanticism	61
D. Păcurariu	— Romanticism versus Classicism in Romanian Literature	71
Al. Duțu	— Incorporation of World Literature Masterpieces in Romanian Romanticism	81
Mircea Anghelescu	— Continuity and Modification of Motifs in Romanian Romanticism	91
N. I. Popa	— French Romanticism and Romanian Romanticism	99
C. D. Papastate	— French Romanticism and the 1848 Generation of Romanian Writers	111
Nina Façon	— The Role of Italy in the Formation of Romanian Romanticism	117
Ion Pătrașcu	— Aspects of Romanian Culture in Italy during the Romantic Period	129
Tamara Gane	— Russian Romanticism and Romanian Romanticism: Parallel and Consonant Traits	137
Aurel Vasiliu	— Preromanticism and Byronic Romanticism with Eminescu and his Predecessors	153
Janeta Beșliu and Dumitru Tiutiuca	— Eminescu's Romantic Antithesis	167
Emilia St. Milicescu	— Romantic Vision and Style in Geo Bogza's „The Old Book“	177
Maria Fanache	— Treatment of Romanticism in the Textbooks of Romanian Literature	187
Ion Brăescu	— Treatment of Romanticism in the Textbooks of Foreign Languages and of World Literature	195

INHALT

Alexandru Balaci	— Zum Geleit	11
Al. Dima	— Die europäische Romantik in ihren Hauptzügen . . .	19
Paul Cornea	— Das wunderbare Abenteuer eines Wortes: „romantisch“ .	27
Silvian Iosifescu	— Romantische Manifeste	37
Ana Cartianu	— Ein bedeutsames Vorwort	43
Vera Călin	— Der romantische Begriff des Phantastischen	49
Jean Livescu	— Betrachtungen zur deutschen Romantik	61
D. Păcurariu	— Aus der Polemik Klassik-Romantik in der rumänischen Literatur	71
Al. Dușu	— Zur Aufnahme von Meisterwerken der Weltliteratur in die rumänische Romantik	81
Mircea Anghelescu	— Kontinuität und Abwandlung der Motive in der rumä- nischen Romantik	91
N. I. Popa	— Französische und rumänische Romantik.	99
C. D. Papastate	— Die französische Romantik und die rumänischen Schrift- steller der 48-er Generation	111
Nina Façon	— Die Stellung Italiens im Entstehungsprozess der rumä- nischen Romantik	117
Ion Pătrașcu	— Aspekte der rumänischen Kultur in Italien zur Zeit der Romantik	129
Tamara Gane	— Russische und rumänische Romantik. Parallelen und Übereinstimmungen	137
Aurel Vasiliu	— Präromantik und Byron'sche Romantik bei Eminescu und seinen Vorgängern	153
Janeta Beșliu und Dumitru Tiutiucu	— Die romantische Antithese bei Eminescu	167
Emilia St. Milicescu	— Romantische Vision und romantischer Stil bei Geo Bogza im „Buch vom Olt“	177
Maria Fanache	— Darstellung der Romantik in den Lehrbüchern für ru- mänische Literatur	187
Ion Brăescu	— Darstellung der Romantik in den Fremdsprachenlehr- büchern und den Lehrbüchern für Weltliteratur . . .	195

СОДЕРЖАНИЕ

Александру Балач	— Вступительное слово	11
Ал. Дима	— Основные черты европейского романтизма	19
Паул Корня	— Необычайные приключения слова: «романтизм»	27
Сильван Йосифеску	— Манифесты романтиков	37
Анна Картяну	— Значение одного предисловия	43
Вера Кэлин	— Романтическая фантастика	49
Жан Ливеску	— Соображения о немецком романтизме	61
Д. Пэкурариу	— Аспекты полемики классицизм-романтизм в румын- ской литературе	71
Ал. Дуцу	— Явление интеграции шедевров мировой литературы в румынском романтизме	81
Мирча Ангелеску	— Преемственность и трансформация мотивов в ру- мынском романтизме	91
Н. И. Попа	— Французский и румынский романтизм	99
К. Д. Папастате	— Французский романтизм и румынские писатели по- коления 1848 года	111
Нина Фасон	— Роль Италии в формировании румынского роман- тизма	117
Ион Пэтрашку	— Некоторые аспекты румынской культуры в Италии эпохи романтизма	129
Тамара Гане	— Русский и румынский романтизм. Параллелизмы и созвучия	137
Аурел Василиу	— Преромантизм и байроновский романтизм у Эми- неску и его предшественников	153
Жанета Бешлиу и Думитру Тяутука	— Романтическая антитеза у Эминеску	167
Эмилия Шт. Милическу	— Романтическое видение и романтический стиль в «Книге Олта» Джео Богзы	177
Мария Фанаке	— Романтизм в школьных учебниках на румынском языке	187
Ион Брэску	— Романтизм в школьных учебниках иностранных язы- ков и в учебниках по мировой литературе	195

Cuvînt înainte

ALEXANDRU BALACI

Una dintre cele mai importante sarcini ale Societății de științe filologice din Republica Socialistă România este aceea de a organiza sesiuni științifice de interes general, dar nu numai în capitala țării ci și în alte vechi centre culturale, cum este orașul încărcat de artă și istorie, Sibiuul, în care a avut loc în zilele de 27 și 28 septembrie 1969 sesiunea pe țară cu tema: *Romantismul românesc și romantismul european*.

Desigur că nu trebuie ridicată o ferventă pledoarie pentru justificarea actualității și oportunității alegerii unei asemenea teme. Romantismul va fi totdeauna o mare problemă deschisă, prin sensibilitatea și universalitatea care îl caracterizează fundamental.

Romantismul este însuși tumultul vieții. Afirmînd cele mai puternice libertăți, căutînd în numele lor ceea ce este nou. Pentru aceasta sfărîmă zăgăzurile fermelor discipline, ale școlilor calme, dezechilibrat și totuși de atîtea ori construind și dirijînd în noile domenii, trecînd spre extreme limite, travestit de multe ori, revelat permanent în orice manifestare a fervorii vitale, sau, dincolo de viață, în irealitate și fantezie, căutînd. Ca fluviile, fluid, se poate contorsiona sub acțiunea cauzelor, care pot fi și alogice, curgînd mereu spre necunoscut. El este efortul spiritului în spargerea zidurilor invizibile, pirandelliene, care încarcerează, chinuit de căutarea unor alte lumini și alte ceruri.

Viața și literatura sînt divizate, și totdeauna va fi așa, de axele care le ordonează = *Romantism, Clasicism*. Atitudinea romantică este echivalentă cu tot ce însemnează trăire, manifestată astfel sub orice unghi, dinamic, în melancolie sau optimism, dincolo de marea calmă, pe care nu sînt valuri înalte, a *Clasicismului*.

Romantismul italian nu a fost distrugător al vechilor valori, putînd lua aspecte de *Neoclasicism*, formulă estetică mai eficace pentru definirea acestui *Romantism* care nu nega, specific Peninsulei. De altfel, un caracter permanent al literaturii italiene este acela de „tradiționalitate”. Acesta este „primul romantism” al *Neoclasicilor Ottocentului*, al lui Prati, Aleardi, Tommaseo, Leopardi sau Manzoni, care se pot toți regăsi sub întrebarea, *Clasic sau Romantic*. *Neoclasicismul* era proteiform, îmbrățișînd aspecte și interferențe din ambele curente. Se putea simți nevoia unei abandonări în iluzia amară (Leo-

pardii), în visare, în căutarea unei noi stabilități, dată de conștiința modernă, chiar în irațional.

În poezia europeană se descopereau acum noi zone, prin coborîrea interioară, prin descifrarea adevărurilor în moduri subiective, prin viziunile noi, date de starea pe țărmurile albiilor unde curg „marile mistere”. Se acorda visării și subconștientului un mare rol creator. Se puteau scrie poeme quasi în transă, imaginile lor obiectivizându-se cu puritatea cristalelor. Senzațiile se imprimau imediat în cea mai muzicală expresie, sugerînd. Aveau să fie nexusul, ideile centrale ale unei estetici ilustrată de Poe, de Quincey, Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, Maeterlinck, Carlyle, Robert Hamerling, Nietzsche, Wagner, care se urcau și spre prima jumătate a Ottocentului prin Fichte, Schelling, Novalis, Coleridge, Wordsworth etc. În aceștia se puteau găsi germeii aceluia extrem romantism pe care critica l-a putut califica cu determinativul, decadentism. Misticismul romantic putea fi și el regăsit mai mult în acești scriitori dedați contemplației, cu rezultate împinse pînă la halucinantă viziuni. Erău revelările misterului care nu mai existase în poezia lumii. Era o viață ocultă descoperită acum, cu toți fiorii noi ai necunoscutului, explorat pînă în profunzimi. Totul tradus în muzica noii Arte Poetice, tinzînd, în exagerare, pînă la acordarea numai a unei valori de sunet muzical cuvîntelor = reprendre à la musique leur bien. Magia sugerării poate deștepta un nou interes la cititor. Se stabilește o comuniune între creator și lector, cu mîndria acestuia, în interpretarea operei, de a fi socotit un inițiat, putîndu-și apropia o înțelegere subiectivă. Poezia, tinzînd spre muzica pură, vrea totuși să fie expresie. Nici-odată nu s-a acordat o mai puternică încredere cuvîntului, formei.

Se credea numai în realitatea pe care Eul o creează. Pentru o viziune a lumii cît mai subiectivă, cît mai halucinantă, liricii post-romantici își permiteau ascuțirea simțurilor, pentru revelări noi, prin excitante intense, căutîndu-și magicul vis, în alcool-Poe sau Verlaine, în opium-Coleridge, sau în luxură-Baudelaire. Erău manifestări variate, cu noi aporturi, cu incursiuni în zone interzise, dar același vast zăcămint al romantismului, revelat de la prima explorare, sub noua crustă.

Poezia putea fi descoperirea incognoscibilului, a minunii difuze în viața universală, în fața Naturii, în starea de contemplație permanentă. Caracterul „nevrotic” al lui Baudelaire sau Verlaine intra în Italia prin Giovanni Pascoli și Gabriele D'Annunzio. Erupția unui asemenea romantism extrem asupra tradiționalității literaturii italiene genera o poezie fragmentaristă, senzuală, autobiografică, dominînd și astăzi cerurile Ausoniei. Decadentismul unor extreme stări romantice nu se putea fixa, cu caracteristicile sale morbide, căci romantismul italian, maturizat într-o atmosferă latină, nu era receptiv la stările maladeive.

Exista însă o singură intuiție a Universului, o căutare în trăirea ocultă a lucrurilor însuflețite de panteism. Sînt noile realități ale misterului, descoperite în îndepărtarea de logica rațională, în fantazie sau în corespondențe invizibile care pot lega unitar toată creația. Sînt puteri absconse care pot invada de dincolo de realitate, izbind sensibilitatea rară a poetului. Netra-

duse prin cuvintele-idei, ci prin cuvinte-sugerare muzicală, apte de a construi la lector o stare sensorială de receptivitate a noilor noțiuni. Înfașurate în mister, în această nouă realitate secretă, scufundarea, explorarea în interior este a tuturor, dar numai poetul poate percepe ecourile sonore, corespondențele acestei invizibile lumi.

Anormalitatea, dilatarea sensibilității, reflectarea unor sensuri arcanе. explorarea în necunoscut, căutarea noului impulsionează spre spiritualitate noua poezie. Adevăruri oculte din indescifrabila Natură se pot revela numai spiritului atunci când gândirea sucombă prin existența ei nedezvoltată la o structură primă sau prin imposibilitatea de a găsi răspunsuri. Aceasta este întoarcerea spre izvoarele prime ale adevăratei sapiențe, prin divina stare a copilăriei purtătoare în ea a adevărilor prime și indestructibile, imprimate acolo de o Forță genuină, creatoare. Intelectualismul a fost înfrânt de romantismul extrem care declara, și în filozofie (Fichte, Schelling), că Universul este spiritualitate, claustrând toată realitatea în Eu. Care putea avea drept suprem atribut Fantazia, ce permitea descifrarea misterioaselor caractere ale Cosmosului. Poeții intuiesc și transmit ecourile lumilor misterioase ale Necunoscutului, ale Infinitului, comunicând cu Natura. Poeții sînt vizionarii, pătrunzători ai noilor lumi. Ei își transmit senzații prime, nefalsificate de întrebări, prin sugestie muzicală, făcînd astfel oficiu de intermediar al extraordinarei lor percepți (căci simțurile lor dilatate sînt cele mai vibratorii receptoare), între Univers și omul care nu este poet. „Puterea suficientă a solitudinii” acordă facultatea de a simți direct viața și de a privi lucrurile în frumusețea lor originală. Poeții romantici recunosc Naturii forța de a-și fi arhitect creator, de a fi însuflețită de trăire, de o curgere închisă, mereu reînnoită. „A vedea” și „a auzi” sînt facultățile supreme ale poetului iar bătaia inimii realității este auzită numai de aceia care se înclină cu fervoare spre Natură, îndepărtîndu-i vălvurile, prin intuiție și studiu. Ei caută sensul universal, cu puterea magică pe care le-o acordă structura lor de a pătrunde esența, de a fi un veggente, de a străfulgera spre alții revelarea.

Conștiința morții îi diferențiază pe oameni de restul existențelor. Din tragicul acestei culmi, sfîrșit al trăirii care este dizolvarea materiei, poezii romantici au făcut o constantă a poeziei, o lege austeră, etică. După cum ei au perceput misterul general înfașurînd lucrurile sau stelele, gândirea de Dumnezeu nou, creația, trecînd dincolo de zăgazurile puse cunoașterii de imposibilitatea pătrunderii sensurilor universale, dincolo de poezia care, singură, poate uneori explica. Ei au populat golurile științei cu fantastice creații de vis și au predicat solidaritatea umană, înfiorată sub atingerea infinitului exprimat în moarte, în mister.

„J'étouffais dans l'univers, j'aurais voulu m'élancer dans l'infini...”, a scris preromanticul Jean-Jacques Rousseau, calificînd desăvîrșit romantismul.

Sperăm că prezentul volum, care înmănușează comunicările ținute la Sibiu în sesiunea dedicată problemei veșnic deschise a Romantismului, va contribui la proiectarea unui fascicul intens luminos pe marea zonă de umbră a celui mai controversat curent literar.

AVANT-PROPOS

L'une des tâches les plus importantes de la Société des Sciences Philologiques de la République Socialiste de Roumanie est celle d'organiser des sessions scientifiques d'intérêt général, et non seulement dans la capitale du pays, mais aussi dans d'autres centres culturels anciens, comme par exemple la ville de Sibiu — chargée d'art et d'histoire — où a eu lieu du 27 au 28 septembre 1969 la session nationale sur le thème : Le romantisme roumain et le romantisme européen.

Il n'est pas besoin d'une plaidoirie fervente pour justifier l'actualité et l'opportunité de ce thème. Le romantisme est et sera toujours un problème largement ouvert, par sa sensibilité et son universalité, qui le caractérisent de manière fondamentale.

Le romantisme est le tumulte même de la vie, affirmant les libertés les plus effrénées et cherchant en leur nom tout ce qui est nouveau. Et c'est pour cela qu'il brise les digues des disciplines enracinées des écoles calmes ; quoique manquant d'équilibre, il construit et s'érige en dirigeant dans les nouveaux domaines, passant vers des limites extrêmes, souvent travesti, se révélant en permanence dans toutes les manifestations de la ferveur vitale, ou bien abordant l'au-delà, à la recherche, dans l'irréel et la fantaisie. Fluide, pareil aux fleuves, il louvoie sous l'action des causes, même alogiques, se dirigeant sans cesse vers l'inconnu. Il représente l'effort de l'esprit qui cherche à détruire les murailles invisibles, pirandelliennes, qui emprisonnent, se tourmentant pour trouver d'autres lumières et d'autres cieux.

La vie et la littérature sont divisées — et le resteront toujours — par les axes ordinatrices : Romantisme, Classicisme, L'attitude romantique équivaut à tout ce que signifie la vie, considérée sous tous ses côtés et angles ; le romantisme est toujours dynamique, aussi bien sous ses traits mélancoliques, que dans ses moments d'optimisme, au-delà de la mer calme, sans vagues déferlantes, du classicisme.

Le romantisme italien n'a pas été un destructeur des valeurs anciennes, revêtant parfois des aspects de Néoclassicisme, formule esthétique plus efficace pour la définition de ce Romantisme non-reniant, trait spécifique à la Péninsule. Par ailleurs, un caractère permanent de la littérature italienne est celui du « traditionnalisme ». Ceci est en fait le « premier romantisme » des néoclassiques de l'Ottocento, de Prati, Aleardi, Tommaseo, Leopardi ou Manzoni, qui peuvent tous être réunis sous le même point d'interrogation : classiques ou romantiques ? Le Néoclassicisme était protéiforme, embrassant des aspects et des préférences qui appartiennent aux deux courants. On pouvait y ressentir la nécessité de s'abandonner à l'illusion amère (Leopardi), au monde des rêves, à la recherche d'une stabilité nouvelle conférée par la conscience moderne, allant même jusqu'à l'irrationnel.

On découvrirait maintenant dans la poésie européenne des zones nouvelles, par la descente en soi-même, par le déchiffrement des vérités de manière

subjective, par des visions nouvelles, offertes par les rives entre lesquelles s'écoulent „les grands mystères“, On accordait à la rêverie et au subconscient un grand rôle créateur. On pouvait écrire des poèmes à l'état de quasi-transe, leurs images devenant objectives et pures comme des cristaux de roche. Les sensations étaient suggestives, s'imprimant immédiatement dans la plus musicale des expressions. Elles devaient donner naissance au nexus, c'est-à-dire aux idées centrales d'une esthétique illustrée par Foe, de Quincey, Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, Maeterlinck, Carlyle, Robert Hamerling, Nietzsche, Wagner et qui remontaient par Fichte, Schelling, Novalis, Coleridge, Wordsworth, etc. vers la première moitié de l'Ottocento. Ici l'on pouvait trouver les germes de ce romantisme extrême, que la critique a qualifié par le déterminatif de décadentisme. Le mysticisme romantique pouvait lui aussi être retrouvé encore mieux chez ces auteurs voués à la contemplation, avec des résultats poussés jusqu'aux visions hallucinantes. C'étaient les révélations du mystère qui n'avait pas existé jusqu'alors dans la poésie mondiale. C'était une vie occulte, nouvellement découverte, avec tous les frémissements nouveaux de l'inconnu, exploré dans ses profondeurs. Le tout traduit par une musique nouvelle de l'Art Poétique, avec tendance — dans son exagération — à s'accorder aux mots que la valeur unique de son musical (reprendre à la musique leur bien). La magie de la suggestion peut éveiller un intérêt nouveau chez le lecteur. Une communication s'établit entre le créateur et le lecteur ; celui-ci connaît la fierté — par l'interprétation de l'œuvre — de se considérer comme initié, capable de s'approprier une compréhension subjective. La poésie, quoique tendant vers la musique pure, veut néanmoins demeurer une expression. On n'avait jamais encore fait autant confiance aux mots, à la forme.

On ne croyait que dans la réalité créée par l'Ego. Afin de réaliser une vision aussi subjective et aussi hallucinante que possible du monde, les lyriques post-romantiques allaient jusqu'à l'exacerbation des sens, destinée à des révélations nouvelles, grâce aux excitants intenses, à la recherche de leur rêve magique, comme Poe et Verlaine dans l'alcool, Coleridge dans l'opium, ou Baudelaire dans la luxure. C'étaient des manifestations variées, avec des apports nouveaux et des incursions dans des zones interdites, mais ayant le même vaste gisement du romantisme révélé dès la première exploration, sous son enveloppe nouvelle.

La poésie pouvait être la découverte de „l'incognoscible“, du merveilleux diffus dans la vie universelle, en présence de la Nature, dans un état de contemplation permanente. Le caractère de „névrosé“ de Baudelaire ou de Verlaine pénétrait en Italie par Giovanni Pascoli et Gabriele d'Annunzio. L'éruption d'un tel romantisme extrême, déferlant sur le traditionalisme de la littérature italienne, a généré une poésie fragmentaire, sensuelle, autobiographique, qui domine encore aujourd'hui les cieux d'Ausonia. Le décadentisme de certains états romantiques extrêmes ne pouvait s'y fixer à cause de ses caractéristiques morbides, par le fait que le romantisme italien, mûri dans une atmosphère latine, n'était pas réceptif aux états maladiés.

Pourtant il n'existait qu'une seule intuition de l'Univers, une recherche dans la vie occulte des choses animées par le panthéisme. Ce sont les nouvelles réalités du mystère, découvertes dans l'éloignement de la logique rationnelle, dans la fantaisie ou dans des correspondances invisibles pouvant lier en un tout unitaire la totalité de la création. Ce sont des puissances abscones capables d'envahir de l'au-delà de la réalité et faisant vibrer la rare sensibilité du poète. Elles ne peuvent se traduire par des mots-idées, mais sont exprimées par des mots-suggestion musicale, aptes à conférer au lecteur un état sensoriel de réceptivité pour les notions nouvelles. Enveloppées de mystère, la pénétration et l'exploration des profondeurs constituent — dans cette nouvelle réalité secrète — un bien commun, mais seul le poète peut percevoir les échos sonores ou les correspondances de ce monde invisible.

L'anomalie, la dilatation de la sensibilité, le reflet du sens de certaines arcanes, l'exploration dans l'inconnu, la recherche du nouveau, donnent une impulsion vers la spiritualité à la poésie nouvelle. Les vérités occultes de l'indéchiffrable Nature ne peuvent être révélées qu'à l'esprit, alors que la pensée succombe par son existence non-développée dans une structure primaire, ou par l'impossibilité de trouver des réponses. Ceci constitue le retour vers les sources premières de la véritable sapienza, par le divin état de l'enfance, porteur en soi des vérités primaires et indestructibles, qui s'y trouvent imprimées par une Force gêmeine, créatrice. L'intellectualisme a été vaincu par le romantisme extrême, qui déclarait, tout comme en philosophie (Fichte, Schelling), que l'Univers était spiritualité, claustrant toute la réalité dans l'Ego. Il pouvait avoir comme attribut suprême la fantaisie, qui permettait de déchiffrer les caractères mystérieux du Cosmos. Les poètes ont l'intuition et transmettent les échos des mondes mystérieux de l'Inconnu, de l'Infini; ils communiquent avec la Nature. Les poètes sont des visionnaires, explorateurs de mondes nouveaux. Ils se transmettent des sensations primaires, non-faussées par des questions, grâce à la suggestion musicale, qui fait ainsi l'office d'intermédiaire de leur extraordinaire perception (car leurs sens exacerbés sont les récepteurs les plus vibrants) entre l'Univers et l'homme qui n'est pas poète. „La puissance suffisante de la solitude“ confère la faculté de ressentir directement la vie et de contempler les choses dans leur beauté originaire. Les poètes romantiques reconnaissent à la Nature la force d'être son propre architecte-créditeur, d'être animée d'un flux constamment renouvelé. „Voir“ et „entendre“ sont les facultés suprêmes du poète, et les battements de coeur de la réalité ne sont entendus que par ceux qui se penchent avec ferveur devant la Nature, en soulevant ses voiles, par l'intuition et par l'étude. Les poètes recherchent le sens universel, avec le pouvoir magique qui leur est accordé par leur structure de pénétrer l'essence, d'être un veggente, de déchirer les nuées qui obscurcissent au reste des mortels toute révélation.

La conscience de la mort différencie les hommes du reste des existences. Du tragique de ce sommet — fin de la vie, dissolution de la matière — les poètes romantiques ont fait une constante de la poésie, une loi austère, éthique. De même, ils ont perçu le mystère général qui enveloppe les faits et les étoiles, la pensée d'un Dieu nouveau, la création, dépassant les barrières qui se dres-

sent devant la connaissance par l'impossibilité de pénétrer les sens universels, au-delà de la poésie qui, elle seule, peut parfois les expliquer. Ils ont peuplé les vides de la science avec des créations fantastiques de rêve et ont prêché la solidarité humaine, toute frémissante par l'attouchement de l'infini exprimé par la mort, par le mystère.

„J'étouffais dans l'univers, j'aurais voulu m'élancer dans l'infini...“, écrivait le préromantique Jean-Jacques Rousseau, en qualifiant ainsi le romantisme d'une manière parfaite.

Nous espérons que ce volume, qui réunit les communications présentées à Sibiu à l'occasion de la session consacrée au problème éternellement ouvert du Romantisme, contribuera à la projection d'un faisceau intensément lumineux sur la grande zone d'ombre du courant littéraire le plus controversé.

Romantismul european în trăsăturile lui dominante

AL. DIMA

Cercetătorii romantismului disting de mult două accepții fundamentale ale termenului, una care se referă la curentul istoric european, de fapt mondial, care și-a dezvoltat eficiența în prima jumătate a secolului trecut și alta care caracterizează o stare permanentă a spiritului, o structură atemporală, anistorică ce poate fi identificată în numeroase pagini ale literaturii universale din toate epocile, începînd chiar cu antichitatea. Aventurile povestite în *Odiseea*, marea pasiune a Penelopei pentru soțul ei rătăcitor pe mări, romanul dragostei Didonei lui Virgil, atîtea episoade ale epeurilor feudale sau ale operei Renasterii, mai cu seamă cele ale lui Cervantes sau Shakespeare, atîtea pasaje ale scrierilor clasice ale lui Racine sau La Fontaine, de pildă, — iată numai cîteva din paginile ce pot fi integrate, fără obiecții, în cuprinsul literaturii romantice.

În expunerea de față nu ne interesează însă, în mod dominant, această din urmă accepție sistematică a conceptului de „romantic“, ci doar concretizarea lui istorică ce s-a produs la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și la începutul celui următor în mai toate țările Europei, în America de Sud și cea de Nord, în diferite grade și feluri. S-a realizat aci, cu alte cuvinte, prin romantismul european și mondial, o convergență a structurii permanente a spiritului uman cu anume condiții istorice, economico-sociale care au determinat o cristalizare în opere și personalități a acesteia în epoca pe care am citat-o, începînd cam de pe vremea revoluției franceze din 1789 și terminînd, în genere, cu cea din 1848.

Manifestarea istorică a romantismului european și mondial, dar și cea structurală implicită acesteia solicită o definire specifică valabilă pentru toate aspectele și formele curentului, așa cum se obișnuiește cu toate celelalte mișcări literare analoage de la Renasteră și baroc, și pînă la clasicism, luminism și realism. Este însă o astfel de caracterizare posibilă, în cazul romantismului? Iată cea dintîi întrebare și dificultate.

Spre deosebire de toate celelalte curente mai sus pomenite, romantismul prezintă o structură atît de complexă, contradictorie și eterogenă încît cercetătorul rămîne deconcertat în fața ei. A-i delimita conținutul și sfera printr-o definiție a părut multora o întreprindere dificilă și caducă. Un literat și publicist ca Sébastien Mercier, de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, socotea — de pildă — că romantismul nu poate fi decît simțit, nu definit, iar Paul Valéry

credea că cel care încearcă să definească romantismul e lipsit de orice spirit de rigoare, în timp ce pentru alții curentul de care vorbim era învăluit în groase văluri de mister. Până pe la 1925, eminentul cercetător al romantismului european, Paul Van Tieghem, număra cel puțin o sută cincizeci de definiții ale curentului, unele făurite în focul discuției din momentul apariției lui și al agitației care l-a însoțit, altele mai târziu, după stingerea mișcării și pînă în vremea cercetătorului.

Astfel de constatări par a duce la scepticism, dar desigur atitudinea e exagerată și — după cum se va vedea de altfel din expunerea noastră — dacă o definiție concentrată, rezumativă, precisă, strict logică, nu e pe deplin cu putință, o descriere mai largă în linii mari, care să țină seamă de toate meandrele curentului, poate fi totuși pînă la urmă încheată. E tocmai ceea ce ne propunem acum, năzuind a cuprinde într-un tablou general, dar esențial, principalele trăsături ale romantismului european.

*
* *

Cea dintîi constatare pe care sîntem obligați a o consemna se referă la faptul fundamental că romantismul european a existat într-adevăr istoric ca o mișcare literară independentă, de caracter relativ unitar și cu o durată certă pe care am amintit-o și mai sus. Părerea după care romantismul european ar fi avut doar semnificația unei etape de tranziție între clasicism și realism sau că ar fi fost o paranteză trecătoare, fără urmări în posteritate, nu se poate susține. Mișcarea romantică s-a desfășurat cu atîta vigoare și atîta stăruință, a afirmat atîtea valori literare încît caracterizări ca cea de mai sus apar aproape ca absurde și exprimă, fără îndoială, un tradiționalism clasicist desuet. După cum cercetarea a arătat-o mai de mult, romantismul mondial nu s-a stins către jumătatea veacului trecut fără a lăsa urme în cuprinsul curentelor ce s-au succedat după el. Căci nimeni nu s-a îndoit că parnasianismul, simbolismul și realismul, de pildă, cuprind și determinante romantice.

Apropiindu-ne de aspectele interioare ale descrierii pe care ne-am propus-o, să determinăm mai întîi scena istorică a romantismului european.

Curentul s-a desfășurat în epoca revoluțiilor sociale de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și pînă la jumătatea secolului al XIX-lea, cuprinzînd revoluțiile burgheze din 1789, 1830 și 1848 din Franța, cu toate urmările și ecourile lor în alte țări, dar și mișcările revoluționare din alte regiuni ca — de pildă — din Polonia în 1831 și 1848, din Italia — ne referim anume la revoluția carbonarilor —, din Grecia, la luptele pentru independență, generalizate apoi și la celelalte țări din Balcani. Asistăm de fapt, în această vreme, la declanșarea unei lupte înverșunate pentru eliberarea socială și națională a popoarelor. Ca o reacțiune împotriva acestora s-au produs apoi — după cum se știe — aspre represii prin restaurarea Bourbonilor, prin acțiunea „sfintei alianțe”, prin înăbușirea mișcării decembriste din Rusia ca și prin combaterea tuturor încercărilor revoluționare din 1848.

Toate aceste evenimente au constituit, pe de o parte, fundalul istoric-social al romantismului european și totdeodată determinantele lui evidente, izbucnind din relațiile sociale ale timpului, pe de alta, au înrîurit conținutul și tendințele generale ale acestui curent.

Cea mai directă consecință a factorilor politici și sociali mai sus citați o constituie diversificarea originară a romantismului în două ramuri cu relief distinct: una *activă*, combativă, militantă în serviciul forțelor progresiste ale timpului, alta *pasivă*, contemplativă, chiar retrogradă. Apariția preromantismului, care nu s-a generalizat în toate țările, a alcătuit preludiul agitatoric al mișcării, îndeosebi către ramura militantă a romantismului.

Cele două direcții reprezintă de fapt, cum ușor se poate vedea, poziția burgheză, în plin avânt, ca și cea aristocratică în defensivă. Limitele extreme ale celor două ramuri trebuie să le reținute spre a ușura înțelegerea structurilor respective. Ne referim anume la pesimismul atroce și la paseismul feudal al romantismului pasiv, ca și la atitudinea revoluționară a romantismului activ, reflectată în poezia unui Leopardi și Vigny pe de o parte, în cea a lui Byron sau Hugo, pe de alta.

Continuând descrierea caracterelor comune ale romantismului european, fără a ne opri deocamdată la diferențierile naționale, trebuie să menționăm că o puternică trăsătură de ansamblu ne-o oferă — după cum se știe — opoziția violentă împotriva clasicismului, de fapt a dogmatismului clasicist și împotriva concepției clasice în genere. Această atitudine radicală s-a manifestat în primul rînd prin combaterea aprigă a raționalismului, ca metodă absolută și concepție exclusivă. S-a dus astfel, de fapt, o luptă hotărîită împotriva clasicismului și luminismului secolului al XVIII-lea care-și revărsaseră totuși o parte din apele lor în preromantism. S-a ajuns, prin urmare, la proclamarea drepturilor „inimii“, ale sensibilității și imaginației aprinse, frîna rațională fiind redusă la minimum sau eliminată, în numeroase țări, aproape cu totul.

Antiraționalismul romantic a mai avut o importantă consecință filozofică și literară pe care trebuie s-o menționăm acum. În timp ce luminismul raționalist descrie în literatură pe om în genere, în afară de coordonatele de timp și spațiu, pe baza unității și uniformității rațiunii, romantismul — exaltînd sensibilitatea și imaginația — statuează principiul descrierii artistice a individului și deschide astfel calea unei largi desfășurări a individualismului. Cea mai de seamă urmare literară a acesteia a devenit *lirismul romantic*, dezlănțuirea explozivă a frămîntărilor eului, a sentimentalismului și imaginației fără frîu.

Determinantele filozofice ale lirismului romantic sînt îndeobște cunoscute. Ele purced din idealismul filozofic german, din cel subiectiv, obiectiv și magic deopotrivă, de la Kant, la Schelling, la Novalis, la Hegel, Fichte și Schopenhauer, dar — în fond — filozofia de care vorbim e ea însăși o expresie a spiritului romantic al vremii și alcătuiește, de fapt, împreună cu literatura, același stil cultural.

Tematica liricii romantice e multiplă și variată și nu putem menționa aici decît principalele ei forme. Ne apare astfel mai întîi cîntarea, pînă la

imn, a naturii. E vorba de contemplarea ei îndepărtată, dar și de cufundarea în cuprinsul ei a spiritului poetic, de unitatea eului cu natura, de consolarea prin natură, de paralelisme psihice dintre om și natură și de alte numeroase aspecte de acest fel. Tematica naturii a fost ilustrată de un Wordsworth și Shelley, de un Novalis și Lenau, de un Leopardi, Lamartine sau Hugo, de un Eminescu și de alți mari poeți. Ea cuprinde un repertoriu strălucit de motive, tratate variat de la scriitor la scriitor. Se adaugă tematicii naturii o frământată tematică erotică, legată adesea de cea dintâi. Și aici gama sentimentelor e variată, de la exploziile bucuriei paradisiace la oscilațiile incertitudinii și pînă la pesimismul absolut, de la Musset, la Lamartine, Hugo, Leopardi și pînă la Eminescu. Acest lirism erotic e adesea învâluit în meditații și o concepție generală de viață îl determină sau îl cuprinde de cele mai multe ori.

O expresie a individualismului romantic e și cultivarea temelor fantastice, cu forme și aspecte felurite. Ne întîmpină astfel fantasticul de natură folclorică, mînuit cu măiestrie de un Tieck sau Chamisso, de un Pușkin sau Eminescu. E apoi fantasticul psihologic, care pătrunde pînă în subconștient, în substraturile obscure ale spiritului, referindu-se uneori chiar și la stările patologice ca, de pildă, în formele terifiante ale fantasticului la Coleridge, Hoffmann sau Poe. Se ivește, de asemenea, fantasticul demonic, așa cum e ilustrat în opera lui Byron, Hugo, Lermontov, Madacs, Eminescu. Romanțismul european care se reazimă, după cum am arătat, în bună parte pe funcțiunile imaginației, a găsit — prin urmare — aci un larg cîmp al aplicației sale.

Individualismul romantic se înfățișează apoi și printr-o altă manifestare tipică a sa, prin inadptabilitatea socială, politică și personală, pe diferitele trepte ale acesteia. Lirismul romantic prezintă astfel tipul pasiv al inadptabilului, cunoscut sub caracterizarea concretizării „bolii secolului” (*le mal du siècle*), specific la un Chateaubriand, Musset, Lermontov sau cel puțin al geniului inadptabil, ca la Vigny și Eminescu. Se alătură acestora tipul activ al inadptabilității, cel protestatar și libertar cunoscut sub numele de titanism, ca răzvrătire împotriva ordinii divine și sociale deopotrivă. El e ilustrat prin celebrele poeme ale lui Byron, Shelley sau Eminescu, spre a cita numai pe cei mai caracteristici autori ai acestei tematici.

La enumerarea marilor teme ale lirismului romantic european, mai adăugăm o caracteristică de seamă a acestuia: revărsarea lirismului peste întreaga literatură a timpului, peste toate genurile, peste cel epic și dramatic deopotrivă, după cum se vede, de pildă, cu limpezime în proza lui Byron sau Hugo, în drama lui Pușkin, Hugo sau Alecsandri. Asistăm, de fapt, la inundarea cu lirism a tuturor cîmpurilor literare, și chiar filozofice și științifice.

În contradicție cu individualismul romantic care era de altfel de natură artistică, se ivește un alt caracter al romantismului european și anume cel democratic, popular. Un însemnat sector al curentului e oferit într-adevăr de mișcarea folclorică dezlănțuită de romantism, îndată după incitațiile luminismului, de felul celor ale lui Herder. Percy, Ossian, la englezi, Arnim și Brentano, frații Grimm la germani, mișcarea pașoptistă de la noi

și din restul Europei — toate acestea au descoperit valorile folclorice, îndeosebi cîntecele și baladele populare atît de consonante romantismului. Folclorul a devenit, pentru multe popoare, îndeosebi pentru cele din răsăritul european, baza perpetuă a literaturii lor culte, ținînd locul tradiției clasice pe care acestea n-o aveau.

O importantă latură a democratismului romantic e apoi puternicul său caracter militant, faptul că el luptă viguros pentru realizarea idealurilor politice și sociale ale epocii, contribuind la închegarea unui front ideologic comun împotriva robiei sociale și naționale, mai ales ale aceleia din Italia, Spania, Polonia, din țările centrului și sud-estului Europei. Poeti ca Byron, Shelley, Leopardi, Pușkin, Mickiewicz, Petöfi, Bolintineanu sau Eminescu și-au ascuțit versurile ca pe săbii, spre a însoți și întări bătălia armelor. În Țările Române, mișcarea pașoptistă cuprinzînd curentul național-popular al lui Kogălniceanu, Alecsandri și Bolintineanu s-a integrat, în forme specifice, acestui front european.

Legat stringent de această luptă socială și națională apare — ca o nouă trăsătură de bază a romantismului european — *istorismul*, expresie a marilor momente politice ale timpului ca și a întregii ideologii burgheze a vremii care adună — printre altele — contribuții filozofice ca cele ale lui Vico, Herder și Hegel.

Consecințele literare ale istorismului au fost mari și hotărîtoare. Ele au dus la dezvoltarea amplă a genurilor și speciilor istorice. A cunoscut astfel o abundență excepțională romanul istoric prin Scott, Hugo, Vigny, Manzoni, nuvela istorică prin Kleist, Pușkin sau Negruzzi, drama istorică prin Hugo, Manzoni, Pușkin, Alecsandri sau Hasdeu. Li se adaugă apoi poemul istoric și sociogenic prin Hugo (*Legenda secolelor*), prin Lenau (*Albigensii*), prin Madacs (*Tragedia omului*), prin Eminescu (*Memento mori*) etc. Un interesant și caracteristic subcapitol al istorismului e așa-numitul romantism antichizant, un fel particular al receptării clasicismului antic de către poeți ca Hölderlin, Hugo, Keats, Eminescu.

Din punct de vedere artistic și privit în ansamblul său, romantismul european se opune clasicismului dogmatic, acelaia care proclama puritatea și diferențierea genurilor și speciilor, și prin dizolvarea aproape integrală a acestora, prin dominarea generală a atmosferei lirice. Există de fapt și mai cu seamă un singur gen, și acesta e cel liric. De asemeni, de o deosebită însemnătate se dovedește lupta împotriva stilului clasic, „nobil“, a aspectelor artificiale, a convențiilor de tot felul, a stilului mitologic etc. Întreaga armătură clasicizantă și academizantă a fost răsturnată pentru totdeauna.

Toată această luptă împotriva clasicismului se duce în numele unei concepții pe care n-am subliniat-o pînă acum decît în treacăt și care este cea a realismului, cu toată contradicția aparentă dintre cele două curente. Într-adevăr, în chiar manifestul romantismului francez, cuprins în prefața lui *Cromwell*, nu lipsește apologia realismului. Privit cu atenție, documentul pare uneori nu un autentic manifest al romantismului, ci unul al realismului, atît de categoric celebrează el reflectarea realității în artă. Marii scriitori ai curentului de la Byron la Hugo, de la Pușkin la Petöfi și Eminescu au cultivat,

în mod continuu, un filon realist pe care nu l-au abandonat niciodată și care i-a îndemnat chiar pe unii cercetători să-i caracterizeze pe aceștia, desigur în mod eronat, ca realiști.

*
* *
*

Am înfățișat, după cum s-a putut constata, un tablou general al romantismului european sau mai exact o descriere în linii mari, așa cum am anunțat de la început, a structurii romantismului european. Am cuprins în expunerea noastră caracterele comune ale romantismului manifestat istoric și concret la diferite popoare și în diferite țări. În realitate, nu există însă nicăieri un romantism european sau mondial abstract și general, ci numai întrupări naționale ale romantismului în cadrul Europei și Americii, adică un romantism englez, german, francez, italian, american, maghiar, român etc.; prin urmare ne întâmpină de fapt forme istorice, precise ale romantismului european sau mondial.

Este necesar să mai observăm că nu toate aceste modalități ale romantismului cuprind ansamblul notelor pe care le-am prezentat mai sus ci — dimpotrivă — că unele caractere aparțin unora dintre popoare, altele altora, sau dacă se ivesc pretutindeni, se prezintă sub grade și intensități deosebite.

Romantismul european reprezintă, privit în ansamblu, o expresie tipică a unității în varietate.

Despre unitatea curentului am vorbit pe larg mai sus, rămânând acum, așa cum am mai anunțat, să înfățișăm cel puțin unele aspecte ale varietății, în funcție de criteriul național.

Cea dintâi diferențiere în cuprinsul tabloului general ne-o înfățișează extensiunea în spațiu a curentului de care ne ocupăm, ca și gradul de afirmare în sensul mai sus citat. Sînt astfel țări ca cele baltice sau Canada de limbă franceză cărora le-a lipsit o mișcare romantică, mai vie și mai eficace; de asemeni Țările de jos, Elveția cuprind manifestări mai anemice ale romantismului. Alte țări ca cele din sud-estul european, Serbia, Grecia, România au intrat mai tîrziu în orbita romantică. Altele — dimpotrivă — au marcat puternic curentul, încă de la început, adică de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea ca — de pildă — Anglia și Germania, urmate de Franța în secolul al XIX-lea.

Un alt mod al diferențierii ni-l oferă cronologia însăși, în ce privește datele apariției și stingerii romantismului în diferite țări. Se știe astfel că acest curent apare mai întîi în Anglia și Germania în ultimii ani ai veacului al XVIII-lea, între manifestările romantice ale celor două țări realizîndu-se un „paralelism riguros”, cum îl numește Paul Van Tieghem, fără ca vreo influență să se fi exercitat între aceste două țări. În Franța și Scandinavia curentul apare la începutul secolului al XIX-lea, urmat — mai tîrziu — de manifestările lui italiene, spaniole și ruse. Abia către 1825 asistăm la o generalizare a romantismului în mai toată Europa, în România fenomenul impunîndu-se către 1829 cînd apar la noi primele traduceri din Lamartine. În celelalte țări din centrul și răsăritul Europei, curentul se ivește și mai tîrziu.

În această regiune, romantismul a avut un rol important, înlesnind apariția însăși a literaturilor moderne prin incitarea condițiilor creatoare, interne.

În ce privește stingerea romantismului, ne întâmpină și aci unele diferențieri naționale. Romantismul englez, de pildă, se sfârșește pe la 1830, cel olandez către 1840, cel rus către 1835, cel german pe la 1840, cel francez pe la 1848, cel polonez către 1850, cel italian spre 1855, cel român se prelungește — cu Eminescu — spre sfârșitul veacului; de aceea, în unele țări se vorbește, și cu drept cuvânt, de un romantism întârziat.

O altă serie de diferențieri naționale se datorește tradițiilor locale, variabile după țări. Unele popoare au cunoscut — ne referim la cele din Occident — o tradiție clasică puternică, așa cum s-au întâmplat lucrurile cu Anglia, Germania, Franța și Italia. Faptul a determinat o accentuare a filonului realist din cuprinsul romantismului și dincolo de el. Alte popoare n-au avut, așa cum am mai observat, o tradiție clasică și locul acesteia a fost luat de tradițiile naționale și folclorice, ceea ce a determinat o altă configurație a romantismului ca, de pildă, la cehi, iugoslavi, români, dar și la catalani sau la americanii de limbi neolatine.

O diferențiere mai precisă a romantismului european a fost încercată în cercetarea, devenită clasică, a lui Paul Van Tieghem cu privire la tema noastră. Ea folosește alături de criteriul geografic și pe cel al conținutului specific național. Cercetătorul distinge astfel un romantism septentrional, unul meridional și un altul oriental, descriind trei grupe de manifestări romantice:

1. Grupa germană și engleză, la care se adaugă romantismul olandez și scandinav. Ea apare exact la aceeași dată cu toate componentele ei, după cum mai observăm, fiind precedată de o puternică mișcare preromantică.

2. Grupa franceză, italiană, spaniolă, portugheză, care cuprinde în urma ei o viguroasă tradiție clasică ce a trebuit să fie combătută și care purcede încă de pe vremea umanismului Renașterii. Ea e lipsită de o mișcare preromantică accentuată, frâna raționalistă a clasicismului funcționând încă, într-o măsură, în acest cadru.

3. Grupa țărilor slave și danubiene în cuprinsul căreia romantismul apare mai târziu, durează mai mult și nu se opune vreunei tradiții clasice, aproape inexistentă de altfel; ea se manifestă mai intens pe latura militanțismului, potrivit împrejurărilor politico-sociale locale.

Firește descrierea grupelor lui Van Tieghem trebuie larg completată în ce privește conținutul de idei și sentimente al fiecăreia, adăugându-se de pildă grupei germanice tendința metafizică, pasionalitatea aprinsă, titanismul și satanismul ca și în genere cultivarea exaltată a sentimentalismului, dar misiunea noastră nu constă în dezvoltarea temei în această direcție. De asemeni, din cadrul fiecărei grupe în parte trebuie desprinse caracterele proprii ale fiecărui mod național al romantismului, ceea ce iarăși nu ne-am propus să urmărim aici.

În ce privește trăsăturile specifice ale romantismului românesc față de cel european ca și cele comune cu acesta, ele vor fi înfățișate în studiile ce urmează.

LE ROMANTISME EUROPÉEN DANS SES TRAITS DOMINANTS

Résumé

C'est un fait connu que le concept de *romantique* connaît deux acceptions : l'une historique et l'autre systématique. Il va de soi que la description du concept historique inclut aussi l'acception systématique : notre étude traite du caractère dominant du romantisme européen, envisagé au point de vue historique, c'est-à-dire au point de vue de sa réalisation concrète par rapport au temps.

La définition du romantisme a été, de tous temps, difficile. Par exemple, Paul Van Tieghem en cite plus de 150. Toutefois ce fait ne doit pas nous effrayer, vu que ce courant peut être néanmoins déterminé dans ses lignes générales. Tout d'abord on lui reconnaît un caractère indépendant vis-à-vis du classicisme, auquel il s'oppose, ainsi que vis-à-vis du réalisme qui lui succède. En tout cas il ne s'agit pas d'un mouvement de transition, ainsi que le prétendaient quelques auteurs. C'est un mouvement qui vit par et en soi-même et non seulement à son époque, mais aussi profondément dans la postérité, en fait jusqu'à nos jours. La localisation historique du romantisme européen se situe — avec approximation — entre la fin du XVIII^{ème} siècle et le milieu du XIX^{ème}, c'est-à-dire à l'époque des révolutions bourgeoises entre 1789 et 1848. Par ailleurs, celles-ci constituent son théâtre et les causes sociales qui l'ont déterminé. Elles ont généré aussi les deux aspects fondamentaux du romantisme : celui *actif*, militant, révolutionnaire et en tout cas progressiste, et celui *passif*, contemplatif, voire rétrograde ; le premier trouve son point d'appui dans l'idéologie triomphante de la bourgeoisie et le second dans l'aristocratie agonisante.

L'étude passe ensuite en revue les caractères communs du romantisme européen : opposition contre le classicisme et l'époque des lumières, développement vigoureux du lyrisme, avec ses sources philosophiques, sa thématique connue ; on y montre le débordement de ce lyrisme submergeant tous les genres et espèces littéraires. Enfin, l'étude mentionne la contradiction complexe entre l'individualisation extrême et le démocratisme politique, les deux avec des répercussions littéraires. En conclusion, on y ajoute l'historisme et la veine réaliste du mouvement romantique, qui inclut une nouvelle contradiction dans l'intérieur du romantisme européen.

Prodigioasa aventură a unui cuvânt: „romantic“

PAUL CORNEA

Istoria introducerii și a acreditării termenului „romantic“ e din cele mai instructive. Trei națiuni europene au colaborat la descoperirea, perfecționarea și valorificarea lui universală: Franța i-a dat etymon-ul, Anglia — prima formă uzuală, Germania — sensul istorico-estetic. De la început, el a denumit lucruri diferite, înconjurându-se de o penumbră, care pe unii i-a indignat, pe alții i-a sedus, dar le-a hrănit tuttora închipuirea cu fantasmе. Un termen anexat de vorbitori într-o perioadă istoricește scurtă, spre a denumi o realitate fluidă, de o complexitate încă neexplorată, care, pe deasupra, s-a bucurat de „succes“ din cauza puterii sale de sugestie și a lipsei de „concurență“, risca să provoace numeroase nedumeriri. Trebuie spus că în cazul cuvântului „romantic“ și al derivatelor sale, timpul n-a făcut decât să amplifice această stare de confuzie inițială.

Și în cazul de față, ca în multe altele, începutul e modest și semnele prevestitoare ale gloriei nu se văd. La originea adjectivului „romantic“, atestat în limba engleză pe la jumătatea secolului al XVII-lea, cu sensul „iubit de romane vechi“ (*like the old romances*) se află substantivul francez „roman“ însemnând poveste de aventuri în versuri sau proză, din care derivă și „romance“. Englezul „romantic“ avea o nuanță pejorativă, vizînd falsitatea și irealitatea romanelor cavalești sau pastorale, combinația lor de fabulos, extravagant și neverosimil. Cu triumful raționalismului din secolul al XVIII-lea, înțelesul acesta eterodox și ezoteric a devenit și mai acuzat. „Romantic“ era fructul fanteziei dezordonate sau maladive, în opoziție cu produsele minții limpezi. Cuvîntul se asocia sinonimic cu „chimerical“, „ridiculous“, „unnatural“ sau „bombast“ și figura în sintagme de tipul „romantic absurdities and incredible fictions“. Dar spre mijlocul secolului al XVIII-lea, cînd elanurile inimii și jocurile interzise ale fanteziei încep să cîștige teren, în ciuda rezistenței opuse de cerberii clasicismului, termenul „romantic“ își ameliorează situația. Fără a înceta să numească exagerația vechilor romane, el se încarcă în același timp cu semnificația de „pitoresc“, fiind utilizat ca să sugereze peisajele neobișnuite, care seamănă cu cele descrise în romane, peisajele capabile să rețină privirea, să surprindă printr-un detaliu caracteristic. În felul acesta, ideea de pejorație dispare, deși nu fără a lăsa o anumită doză reziduală. J. Warton scrie, în 1757: „*The Subject and Scene of this Tragedy, so romantic and uncommon are highly pleasing to the Imagination*“. De-aci înainte, adjec-

tivul „romantic” își va pierde puțin câte puțin legătura cu genul literar de proveniență (romanele cavalești), devenind un calificativ din ce în ce mai obișnuit pentru aspectele spectaculoase și insolite ale naturii. Conexiunea lui cu această modalitate a peisajului e atât de mare încât traducătorii francezi ai literaturii engleze a timpului încep să substituie termenul „pitoresc” prin acela de „romantic”¹.

Oricum, canalul Mîneicii e trecut prin deceniile șapte-opt. E adevărat că Alexis François a atestat existența cuvîntului în Franța încă din 1694, dar e vorba de o inițiativă excepțională, fără urmări (Cuvîntul apare într-o scrisoare privată a abatelui Claude Nicaise și se referă — e revelatoriu să reținem amănuntul — la idilismul bergeriilor, resimțit ca o proiecție ideală a spiritului: „*Que dites-vous, Monsieur, de ces pastoureaux, ne sont-ils pas bien romantiques?*”).² În mod uzual termenul e introdus de Letourneur și J. J. Rousseau. Cel dintîi scria, în 1776, în prefața celebrei traduceri a dramelor lui Shakespeare, în 20 volume: „*Ce n'est pas seulement au sein d'une ville... qu'il faut lire et méditer Shakespeare. Celui qui voudra le connaître doit errer dans la campagne, gravir la cime des rochers et des montagnes; que de là il porte sa vue sur la vaste mer, et qu'il la fixe sur le paysage aérien et romantique des nuages, alors il sentira quel fut le génie de Shakespeare, ce génie qui peint tout, qui anime tout*”. În 1777, găsim un text decisiv la Rousseau: „*le mot... joint ensemble les effets physiques et moraux de la perspective. Si ce vallon n'est que pittoresque, c'est un point de l'étendue qui prête au peintre et qui mérite d'être distingué et saisi par l'art. Mais s'il est romantique, on désire s'y reposer, l'œil se plaît à le regarder et bientôt l'imagination attendrie le peuple de scènes intéressantes: elle oublie le vallon pour se complaire dans les idées, dans les images qu'il lui a inspirées. Quelques sites des Alpes, plusieurs jardins et campagnes de l'Angleterre ne sont point romantiques, mais on peut dire qu'ils sont plus que pittoresques, c'est-à-dire touchants et romantiques*”³.

Din rîndurile de mai sus se vede că pentru Rousseau „romantic” nu mai coincide cu „pitoresc”; conținutul primului termen e mai bogat, de-

¹ Istoria termenului „romantic” și a derivatelor sale a fost făcută de multe ori. Dintre lucrările esențiale, notăm: Logan Pearsall Smith, *Four Romantic Words*, în *Words and Idioms, Studies in English Language*, London, 1925; Alexis François, *Où en est „romantique?”* în *Mélanges d'histoire littéraire générale et comparée offerts à Fernand Baldensperger*, Paris, 1930; Carla Apollonio, *Romantico: storia e fortuna di una parola*, Firenze, 1958. Un rezumat clar la Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Milano-Roma, 1930. Date sumare despre evoluția termenului „romantic” se găsesc și în sinteza lui Paul Van Tieghem, *La littérature romantique dans la littérature européenne*, Paris, 1948. Foarte prețios prin orizontul internațional al informației și analiza minuțioasă a apariției conceptului de „romantic” în diverse țări e studiul lui René Wellek, *The Concept of Romanticism in Literary History*, în *Concepts of Criticism*, New Haven and London, Yale University Press, 1966. În românește: I. Pulbere, *Problema definirii romantismului și a raporturilor sale cu preromantismul*, în „*Studia Universitatis Babeș-Bolyai*”, Philologia, fasc. 2, 1964.

² Alexis François, *op. cit.*, vol. I, p. 326.

³ Apud F. Baldensperger, *Les influences étrangères: le Nord*, în *Le romantisme et les lettres*, Paris, 1929, p. 105.

oarece implică, în afară de particularitatea obiectivă a peisajului, și repercușiunea sa sufletească, starea de reverie duioasă, de vag al imaginației. Apar aici acele armonici misterioase ale sonului fundamental, care-i vor da cuvîntului puterea de a se întinde peste vaste provincii ale spiritului și a alimenta izvoarele obscure ale sensibilității. Dar în *Dictionnaire de l'Académie*, care-l primește în ediția din 1798, noua valoare a cuvîntului nu e recunoscută : „*Il se dit ordinairement des lieux, des paysages qui rappellent à l'imagination les descriptions des poèmes et des romans*“. Totuși „romantique“ apare la Delille (*Jardins*, ed. 1800, unde înlocuiește pe „romanesque“, din ed. 1782) și Chateaubriand (în *Essai*).

O nouă etapă, de astă dată hotărîtoare, în evoluția semantică a termenului, e parcursă în Germania ultimelor decenii ale secolului al XVIII-lea. Herder utilizează adjectivul „romantic“ drept echivalent pentru „medieval“, vorbind de o poezie sentimentală și ingenuă „romantică“ în antiteză cu poezia doctă, de meșteșug mai mult decît de inspirație, a antichității. Frații Schlegel sînt însă cei care atribuie cuvîntului semnificația sa modernă, transformîndu-l dintr-un calificativ de stare sufletească, mai mult sau mai puțin definită în sens sentimental, într-un termen de estetică istorică. Se știe că cei doi frați Schlegel, în special Frederic, mezinul, excelau în a arunca punți care să unească domeniile cele mai diferite ale spiritului. Fertilitatea neobișnuită a gîndirii lor speculative se manifestă printr-o producție de idei de o abundență extraordinară, plină de contradicții, de platitudini, de obscurități, dar și de scîlpiri geniale, pe care de-abia viitorul avea să le recupereze. Ei se vor servi de termenul „romantic“ ca să numească o nouă poetică, ale cărei principii, încă nebuloase și divergente, se degajau în discuțiile și practica unui mic cerc de literați grupat în jurul revistei „Athenäum“ din Iena. Pentru frații Schlegel „romantic“ nu va mai însemna, ca în Anglia și Franța, „pitoresc“ sau „romanesc“ (cu o nuanță sentimentală în plus). Ei iau cuvîntul într-o accepție istorică, asociindu-l cu ideea de epocă „romană“, prin urmare cu civilizația născută din amestecul lumii vechi și al lumii germanice. Această civilizație, caracterizată în mod esențial prin creștinism și instituția medievală a caveleriei, se situează la antipodii antichității. Ca atare, sînt „romantice“ acele literaturi „romane“ care au dat expresie spontană instinctului divin din sufletul omului, refuzînd convențiile și îmitarea sterilizantă a antichității (ceea ce — credeau frații Schlegel, exagerînd lucrurile — era cazul cu toate literaturile europene, inclusiv franceza pînă la Renaștere). Anticlasicismului raționalist, tactic mai mult decît strategic, al lui Lessing, i se substituia astfel un anticlasicism cu adevărat redutabil, deoarece se întemeia pe mistică sensibilității descătușate și se încorporează într-o doctrină fundamentată istoric⁴.

Cu o deosebită vigoare polemică au criticat frații Schlegel estetica franceză a „marelui secol“, așezată sub semnul lui Boileau, care în epoca lumini-

⁴ Despre frații Schlegel și însemnătatea grupării de la Athenäum : Ricarda Huch, *Blütezeit der Romantik*, Leipzig, 1911 (Vierte Auflage) — capitoale : *Die Gebrüder Schlegel und Das Athenäum*; René Wellek, *A History of Modern Criticism: 1780—1950*. I: *The Later Eighteenth Century*; II: *The Romantic Age*; Yale University Press, New Haven, 1955. Vd. și Mihai Isbășescu, *Istoria literaturii germane*, București, 1968. Un punct de vedere marxist la Paul Reimann, *Hauptströmungen der deutschen Literatur* (1750—1848), Berlin, 1963.

lor își întinsese tentaculele asupra întregii Europe. „*Il n'y a point de monopole pour la poésie en faveur de certaines époques et de certaines contrées — arăta A. W. Schlegel în Cours de littérature dramatique (Genève, 1813) — Ce sera toujours une vaine prétention que celle d'établir le despotisme en fait de goût; et aucune nation ne pourra jamais imposer à toutes les autres les règles qu'elle a peut-être arbitrairement fixées*”⁵. Anticii sînt însă menajați, căci armonia și echilibrul artei lor nu rezultă dintr-o constrîngere canonică ci traduce efectiv o stare de spirit genuină. „*L'inspiration des anciens était simple, claire et semblable à la nature dans ses oeuvres les plus parfaites. Le génie romantique, dans son désordre même, est cependant plus près du secret de l'univers, car l'intelligence ne peut jamais saisir qu'une partie de la vérité, tandis que le sentiment, embrassant tout pénètre seul le mystère de la nature*”⁶. Atașat unor scriitori numiți Shakespeare, Calderon, Ossian etc. termenul „romantic” preia atribute care-i vor rămîne printre cele mai definitorii: iraționalism, naturism, spontaneism, egotism, sentimentalism și devine opusul termenului „clasic”. Acestei antiteze, care nu e în totul exactă, dar e foarte expresivă, i se asociază alți binomi antitetici, de tipul: organic-mecanic, pictural-sculptural. Se vede că pînă la urmă doctrina lui Schlegel tinde să transforme conceptul istoric într-unul tipologic.

Teoria schlegeliană e difuzată în Franța prin vocea elocventă a d-nei de Staël. „*Le nom de romantique — scrie ea în De la littérature, 1800 — a été introduit nouvellement en Allemagne pour désigner la poésie dont les chants des troubadours ont été l'origine, celle qui est née de la chevalerie et du christianisme*”. Deși, ca spirit format de „luminii” în respectul regulilor și al valorilor tipice, d-na de Staël considera că gustul „*au moins dans ses principes généraux*” este fix, după cum și virtutea e una și aceeași pretutindeni, ea avea o clară intuiție a relativității frumosului în timp și spațiu. Poeziei mediteraniene (*Midi*), strălucitoare, voluptoase, vitale, îi opunea poezia Nordului „*qui s'élance au-delà de cette terre*”, „*ébranle l'imagination*” și „*porte vers l'avenir, vers un autre monde l'âme fatiguée de sa destinée*”. De observat că antiteza *Midi — Nord* se întemeiază pe considerente de climat și mediu geografic, în spiritul lui Montesquieu. Ea se suprapune numai parțial peste antiteza clasic-romantic, care derivă dintr-o conștiință de specificitate etnică și de comunitate istorică. Dar pentru d-na de Staël literaturile spaniolă și italiană aparțin *Midi*-ului, pe cînd pentru Schlegel aparțin Nordului, acesta fiind în mod ireductibil „romantic”. Formula d-nei de Staël avea să fie repede înlocuită de formula lui Schlegel, deși pasiunea simplificatoare și schematismul celei dintîi nu era cu nimic mai prejos decît al celui de-al doilea.

Opera de propagare a teoriilor romantice germane continuă în Franța în timpul imperiului, cu destulă intensitate, dacă ținem seama că mișcarea literară și artistică era orientată de Napoleon I într-o direcție neo-clasică. Apar cîteva lucrări interesante însă ecoul lor nu e decisiv⁷. Charles de Villers,

⁵ A. W. Schlegel, *Cours de littérature dramatique*, tr. par M-me Necker de Saussure, Genève, 1813, vol. I, p. 78.

⁶ *Ibidem*, vol. II, p. 329.

⁷ Asupra lucrărilor care propagă în Franța imperiului ideile romantismului german: E. Egli, P. Martino, *Le débat romantique en France, 1813—1830. Pamphlets. Manifestes. Polémiques de presse*, t. I, 1813—1816, Paris, 1933.

într-un eseu care sugerează mai mult decât lasă să se înțeleagă titlul (*De la manière essentiellement différente dont les poètes français et allemands traitent l'amour*, Münster, 1806) și într-o scrisoare către un M. Millin (*Magasin encyclopédique*, 1810) dă o expunere surprinzător de clară a crezului romantic, în viziunea grupării de la Iena. W. Schlegel publică, în 1807, o *Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d'Euripide*, demonstrînd, deși cu grijă vădită de a nu irita susceptibilitatea francezilor, că estetica sublimului și a încredării colosale a conflictului e superioară artei de curte, care respectă cuviința în expresia sentimentelor și se lasă guvernată de reguli strict codificate. Benjamin Constant, prietenul d-nei de Staël, întreprinde în 1807 și tipărește în 1809 o adaptare a dramei lui Schiller, *Wallenstein*, în prefața căreia își afirmă, deși discret și cu prudență, simpatia pentru sistemul dramatic anglo-germanic, mai capabil decât cel francez să conducă la natural și verosimil. Opera lui F. Bouterwek, *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts*, tradusă parțial în 1812, invocă exemplul teatrului iberic, de o valoare unanim recunoscută, în ciuda totalei sale lipse de respect față de canoanele aristotelice și dogmele lui Boileau. Dar momentul hotărîtor în popularizarea conceptului german de romantism îl constituie anul 1813, cînd apar la mici intervale de timp, trei cărți memorabile: Simonde de Sismondi, *De la littérature du Midi de l'Europe*, A. W. Schlegel, *Cours de littérature dramatique* (trad. M-me Necker de Saussure), M-me de Staël, *De l'Allemagne*. Deși diferite în intenție și merite, aceste lucrări au deopotrivă însușirea de a aprofunda sensul ideii de „romantic“ și a exemplifica în mod convingător, dacă nu superioritatea literaturilor născute sub cerul Nordului, măcar legitimitatea principiului estetic și conformitatea lor cu starea de spirit a Europei post-revoluționare. Dar climatul politic era tulbure și o discuție senină — imposibilă. În controversa aprigă stîrnită de apariția acestor lucrări s-au amestecat factori afectivi, fără nici o legătură cu chestiunile pur literare. Sensibilizați de căderea imperiului, mulți au văzut în noua doctrină elaborată dincolo de Rin o încercare de a coborî rolul Franței și a susține hegemonia spirituală a poporului german. Afară de asta, clasicismul se bucura în Franța de o autoritate enormă, depășind cu mult planul propriu-zis estetic: a fi „clasic“ era un instinct pentru orice om bine crescut. Așa se explică faptul că termenul „romantic“ a fost întîi îmbrățișat de adversari și folosit ca o armă de luptă. După René Wellek, cel dintîi scriitor care s-a auto-denumit romantic, transformînd vorba de ocară într-un titlu de glorie, ar fi Stendhal. Într-o scrisoare din 14 aprilie 1818, el declara: „*Je suis un romantique furieux, c'est-à-dire je suis pour Shakespeare contre Racine et pour lord Byron contre Boileau*“⁸.

Aventuroasa odisee a termenului „romantic“ se încheie cu parcurgerea unei ultime etape: trecerea de la adjectivul „romantic“ la substantivul „romantism“, prin unmare de la epitetul utilizat adesea în batjocură, la numele abstract — suport a ceea ce este comun în scrierile „romantice“, în ideile și sentimentele afișate drept „romantice“. Pasul acesta a fost îndeplinit în

⁸ René Wellek, *Concepts of Criticism*, p. 141.

Franța, în perioada restaurației. Substantivul „romantism” e atestat în 1816 și devine uzual după *Discours sur le romantisme* de d'Auger, din 1824. „L'absence du substantif abstrait — scrie E. Eggli — est significative. On ne s'avise pas encore de chercher, sous la diversité des oeuvres qu'on désigne comme romantiques ce que peut être en soi, le romantisme, de quelles dispositions — intermittentes ou chroniques — de la pensée et du sentiment il peut être l'expression, quelles relations existent entre ses manifestations littéraires et d'autres aspects de la vie et de la mentalité modernes”⁹. De-abia când se ia act de existența îndubitabilă a „lucrului”, se simte nevoia imperioasă a „numelui”. Necesitatea substantivului „romantism” e reclamată de conștiința ivirii unui fenomen literar „nou”, care nu se mai înscrie în cuprinsul terminologiei curente.

Dar chiar după ce „noul” acesta va fi perceput ca atare, se va milita cîtăva vreme încă pentru deghizarea lui, conform deprinderii instinctive de a transforma necunoscutul în cunoscut și a reduce ceea ce se ignoră la ceea ce se știe. Romantismul va fi valorificat astfel nu ca un tip de nouă literatură, ci ca un gen al literaturii tradiționale. De vreme ce scrierile romantice nu intrau în nici una din clasificările obișnuite și nu se încadrau în rubricile prevăzute de manuale, nu era firesc ca ele să fie tratate drept mostre, fie și excentrice, ale singurei literaturi căreia i se recunoștea dreptul de cetățenie, anume literaturii clasice? Simplistă logică! Totuși — afirmă P. Martino — „les premiers romantiques ne semblaient pas demander plus que cette tolérance”¹⁰. Dar peste puțină vreme ei nu se vor mai mulțumi cu atât. Pe măsură ce-și va etala virtualitățile, romantismul va pretinde tot mai agresiv un statut de deplină autonomie.

Între 1820—1830 se poate considera că termenul „romantic”, ca și derivatele lui, ajung a fi omologate de conștiința europeană. Încă din 1818 se vorbea în Italia de „romanticismo” și în Polonia de „romantyczność”. În 1828 adjectivul „romantic” dar sub forma „romanticesc” și în accepția de pitoresc peisagistic apare și la noi într-o descriere de călătorie manuscrisă a lui Daniil Scavinski, poet mărunț, care-și datorează notorietatea mai mult celebrei scrisori a lui Negruzzi din *Negru pe alb* decît operei proprii. Relatînd un popas la poalele Ceahlăului, pe drumul spre Borsec, Scavinski rimază astfel, după metodele poeziei descriptive a secolului al XVIII-lea :

„Acolo sosind cu toții oboșiți de osteneală,
Și pătrunși de-acea frumoasă, romanticească priveală
Stătură și pe verdeață începură a se pune,
Puterile-mprăștiate voind iarăși să le adune”.¹¹

⁹ E. Eggli, P. Martino, *op. cit.*, p. 11—12.

¹⁰ P. Martino, *L'époque romantique en France*, Paris, 1966, p. 43.

¹¹ Originalul versurilor lui Scavinski în ms. A. R. 423, sub titlul *Călătoria dumealului batmanul Constantin Palade, la feredeele Borsăcului, 1828, august*, 30. C. Negruzzi le-a reprodus cu ușoare modificări în scrisoarea Daniil Scavinski, publicată în *Curier de ambe sexe*, II (1838—1840), p. 39, integrată ulterior în *Negru pe alb*, sub denumirea *Un poet necunoscut*.

În 1835, termenul „romantic“ era încetățenit la noi, probabil datorită lecturilor franceze ale păturii intelectuale: Heliade Rădulescu se servea de el spre a denumi o școală literară, iar Matei Millo, în Moldova, încă la primii pași de autor dramatic, îl folosea într-o comedie sprintenă, ca să creioneze un frazeolog ridicol, epatat de lustrul occidental.

Cu prilejul publicării în „Gazeta Teatrului Național“ a traducerii baltelor lui Victor Hugo, *Le Géant*, făcută de C. Negruzzi, și intitulată *Uriășul Daciei*, Heliade dădea următoarea explicare interesantă a deosebirii de nuanță dintre sinonimele gigant-uriaș: „Asemenea și aste două ziceri sînt tot de o însemnare și nu poate lepăda limba pe niciuna; dar într-o poezie de școală romantică sau gotică, orice scriitor care voește a-și îngriji scrierea vede că sună mai bine zicerea uriaș, în vreme ce într-o poezie clasică gigant e mai bine așezată; așa dar, gigantul e un uriaș clasic, și uriașul e un gigant romantic sau gotic“¹².

Eroul lui Matei Millo, caricaturalul Galantescu, se prezenta astfel publicului:

„Cuconiță și cucoane, sînt poet, poet romantic
Și din pieptu-mi poezie, vedeți, curge gemînd jalnic“.¹³

În Transilvania, T. Cipariu și G. Barițiu uzau, respectiv, în 1836 și 1838, de termenul „romantic“ în sensul de „pitoresc“¹⁴. Dar tot în 1838 A. Mureșanu se folosea de el în sensul estetic, vorbind de o nuvelă publicată în „Foaia pentru minte, inimă și literatură“ care cuprindea „descrieri romantice originale“¹⁵.

În fine, în 1840—1841 *Vocabularul franțezo-românesc* al lui P. Ponișanu, F. Aaron și G. Hill, omologa termenul „romantic“ în cele două principale semnificații ale sale: „romantic, se zice de locurile, de peisajele care înfățișează imaginației descrieri de poeme și de romane. Romantic se zice și de

¹² Notița lui Heliade, sub titlul *Tălmăcirea a vreo cîteva vorbe*, apare în „Gazeta Teatrului Național“, 1835, nr. 10.

¹³ Sceneta *Un poet romantic* a fost reeditată de Tiberiu Avramescu în *Începuturile teatrului românesc*, București, 1963. Versurile citate se găsesc la p. 144.

¹⁴ Timotei Cipariu vorbea în 1836, cu admirație, de pitorescul cetății de scaun a Țării Românești: „Atîta pociu să zic, că de are Parisul, Londra, Viana prospecturi frumoase din afară, nu știu, că nu le-am văzut decît pre hîrtie, dară despre București poți să zici, ori vei căuta de la Băneasa, ori sus de la Mitropolie, cum că are o vedere și o situație așa frumoasă și romantică, cît ochii mei încă nu s-au putut sătura“ (*Călătorie în Muntenia la 1836*, în *Prietenii istoriei literare*, I, 1931, nr. 1, p. 375.) G. Barițiu, descriind frumusețile văii Hațegului, exclamă în 1838: „Jur împrejur, în valea aceea atît de romantică, te întîmpină în călătoria-ți felurimi de rămășițe mărturisitoare de binele, puterea și fericirea mai marilor țări...“ (*O privire preste ținutul Hațegului în Transilvania*, în „Foaia literară“, nr. 3, 15 ianuarie 1838.)

¹⁵ Notița lui Andrei Mureșanu exprimă rezerva semnificativă a redacției în legătură cu nuvela foarte exagerată și rău scrisă a unui Meletic Drăghici, *Focul amorului*. „Foaie pentru minte, inimă și literatură“, nr. 25 și 26, 1838. „Cum că d. auctor să încearcă a da în limba noastră —spunea Mureșanu— descrieri romantice originale, mă bucur. Dar cum că eroilor și eroinelor sale dă însușiri de acestea care atît în privința morală, cît și amăsurat manierei școlai de acum poetice, nici decum nu sã potrivesc cu veacul nostru, de această îmi pare foarte rău“ (nr. 26, p. 206).

oarecare scriitori care calcă regulile de compunere și de stil așezate de autori clasici; se zice și de uvrajele, scrierile acestor scriitori". *Vocabularul* glosează și „*les classiques et les romantiques*": „partizani felului clasic și aceia care sînt ai felului romantic"¹⁶.

A urmări mai departe soarta termenului „romantic" ar fi de-a dreptul fastidios. Chemat la viață cu funcția modestă a unui sinonim, personalizat de Rousseau într-un sens liric, folosit spre sfîrșitul secolului al XVIII-lea, sub impulsul școlii de la Iena, ca antonim (opusul termenului „clasic") devenit, în fine, substantiv abstract cu sarcina de a denumi o doctrină estetic-filozofică și un curent artistic, el părea, spre 1830, a-și fi luat definitiv locul printre uneltele spiritului uman, cu ajutorul cărora se pune ordine în haos. Existau, e drept, și unele păreri pesimiste. De pildă, la 1830, în *Encyclopédie moderne* a lui Courtin, cineva scria: „*Romantisme. Terme encore nouveau et déjà prêt à tomber en désuétude*". Însă asemenea profeții au fost dezmințite de istorie. Cariera triumfală a cuvîntului „romantic" de-abia începea. Un triumf grevat de masive compromisuri și de teribile echivocuri fiindcă paralel cu universalizarea conceptului a avut loc și un proces de pulverizare caleidoscopică a sensurilor. Încît astăzi ne găsim în plină incertitudine: termenul pare a aparține acelei categorii de abstracțiuni uzate, despre care Paul Valéry pretindea că sînt anume făcute — „*pour donner prétexte à des dissentiments infinis*". Aplicîndu-l unor realități specifice, fiecare critic e tentat să-l definească în alt chip. Extraordinara difuziune internațională a cuvîntului a avut, în felul acesta, drept rezultat, o gravă adulterare semantică. Iată o glorie scump plătită! Dar nu era oare naiv să se creadă că pentru a ne înțelege e destul să rostim aceleași vorbe, cînd de fapt marea problemă e de a gîndi aceste vorbe la fel?

LA PRODIGIEUSE AVENTURE D'UN MOT: „ROMANTIQUE"

Résumé

L'objet de l'article est de passer en revue le procès de cristallisation du concept „romantique" et de ses dérivés. L'auteur en discerne, quant à la découverte, à l'enrichissement et à la valorisation du mot „romantique" une collaboration internationale: la France en a fourni l'etymon, l'Angleterre la première forme usuelle (au sens péjoratif de „*like the old romances*", associé avec „*chimerical*", „*ridiculous*", „*unnatural*") et l'Allemagne la signification d'école (ou „courant") artistique et littéraire.

¹⁶ P. Poenaru, F. Aaron și G. Hill, *Vocabular franțezo-românesc după cea din urmă ediție a Dicționarului de Academie franțuzească, cu adăogare de multe ziceri, culese din deosebite dicționare*, București, 1840—1841, vol. II, p. 581.

Après avoir montré comment l'ancien sens péjoratif, sans disparaître complètement, a été obnubilé par le sens de „pittoresque“ (une certaine qualité du paysage, attractif et émouvant en même temps) l'auteur s'arrête au passage de la Manche, vers 1777—1778, avec les traductions de Le Tourneur et Rousseau. Il signale, apud Alexis François, un emploi exceptionnel du mot en France, au XVII-e siècle.

Mais l'apport de Rousseau est d'une importance particulière. Chez lui le contenu de „romantique“ est beaucoup plus riche que celui de „pittoresque“, car, outre les attributs objectifs du paysage, il implique des prolongements affectifs, toute une musique envoûtante du sentiment. Le mot se charge de ces harmoniques mystérieuses qui vont lui donner la puissance de rayonner sur de vastes provinces de l'esprit et de nourrir les sources obscures de la sensibilité.

L'étape décisive dans l'évolution sémantique du terme est parcourue en Allemagne, à la fin du XVIII-e siècle, principalement grâce aux frères Schlegel. Les Schlegel se servirent du mot pour définir une nouvelle poétique dont les principes, encore nébuleux, se dégageaient dans la pratique littéraire de quelques jeunes gens rassemblés autour de la revue „Athenäum“ de Yena. A l'anti-classicisme rationaliste de Lessing, plutôt tactique que stratégique, ils substituent un anti-classicisme de beaucoup plus redoutable puisqu'il s'appuyait sur la mystique de la sensibilité déchaînée et s'incorporait dans une doctrine à prétention de s'étayer sur les données de l'histoire. „Romantique“ est lié avec l'époque romane, c'est-à-dire avec la civilisation surgie du mélange du monde ancien et du monde allemand, caractérisée essentiellement par la chevalerie et le christianisme. L'abolition des techniques littéraires du classicisme et l'inspiration chrétienne sont pour la première fois ainsi connexées dans une théorie esthétique. Mais il convient de remarquer que les Schlegel accentuaient surtout le côté „typologique“ du concept „romantique“ au détriment du concept „historique“.

La doctrine allemande du romantisme a été ensuite popularisée en France par A. W. Schlegel dans son *Cours de littérature dramatique*, par Simonde de Sismondi et surtout par M-me de Staël. L'auteur fait aussi état d'autres initiateurs, moins célèbres, tels que Charles de Villers, Benjamin Constant, Bouterwek. Il montre comment l'adjectif „romantique“, employé en dérision par les adversaires du nouveau courant pendant la Restauration est devenu „substantif“ : „romantisme“ et a commencé à servir aux novateurs pour s'entredésigner.

Dans la dernière partie de son article l'auteur poursuit l'implantation du mot „romantique“ dans les Pays roumains. La première mention en serait trouvé dans un manuscrit de 1828 d'un écrivain par ailleurs obscur : Daniil Scavinski. Vers 1835 l'emploi du mot semble se généraliser. Heliade Rădulescu, l'un des animateurs les plus en vue du mouvement littéraire des premières décennies du XIX-e siècle, l'utilise dans le sens d'„école littéraire“. L'autre sens, de „pittoresque“, se maintient néanmoins (T. Cipariu — 1835 ; G. Barițiu — 1838 etc.). Le dictionnaire français-roumain de Poenaru, Aaron et Hill, édité en 1840—1841, oeuvre importante de l'ancienne lexicographie roumaine, inscrit les deux significations et consacre ainsi officiellement leurs emplois.

Manifeste romantice

SILVIAN IOSIFESCU

Formele atât de diverse prin care școlile romantice au luat conștiință estetică, au polemizat și au propus valori și instrumente noi, toate textele care ar putea fi denumite cu termenul aproximativ de „manifeste artistice” au o pondere istorică superioară în raport cu curente anterioare și cu multe dintre cele ce le-au urmat. Sînt foarte numeroase și teoretizează cu îndrăzneală. Teoretizează ironizînd uneori excesul de teoretizare. E o situație paradoxală. Tot astfel Jean-Paul Richter ironiza pe la 1800 excesul de sisteme estetice, dar o făcea în prefața la o nouă și foarte interesantă „Vorschule der Aesthetik”. Axate pe conceptele de individualitate și originalitate, mișcările romantice tratează cu neîncredere teoretizarea gravă, sistematică, tind să o identifice cu atitudinea normativă a poeticilor. Dar sînt silite să teoretizeze polemic de condiția lor istorică, de opoziția la regulile și la ideile consacrate.

Nu intenționăm a ne ocupa — în cîteva pagini — de aspecte strict istorico-literare, cum ar fi semnalarea unor texte mai puțin cunoscute. Ne interesează situarea estetică a manifestelor policrome, desemnarea cîtorva trăsături care le creează o fizionomie distinctă în desfășurarea caleidoscopică a „artelor poetice”.

Se știe că asemenea considerații unificatoare sînt pretutindeni dificile și riscate, fie pe linia orizontală a diversității sincronice, fie pe cea verticală a istoriei literare. Nu pot pretinde să descopere mai mult decît un contur în mișcare. Sînt mai dificile încă pentru școlile literare pe care le denumim sub eticheta comună de romantice. Romanticii înșiși au observat-o cei dintîi. Delimitîndu-se de o literatură și de o estetică socotite anacronice, creînd o polaritate — clasicism-romantism — ei au subliniat de la început caracterul vag al etichetei care îi grupa, nenumăratele diferențe dintre tipurile naționale de romantism. În prefața la *Cromwell* Hugo e mai interesat de contrastul culorilor decît de nuanțe. Dar cînd vorbește de „diferențele fundamentale care separă, după părerea noastră, arta modernă de arta antică, forma actuală de forma moartă”, adaugă „sau, pentru a folosi cuvinte mai vagi, dar mai comun acceptate, literatura romantică de literatura clasică”¹. În *Il romanticismo in Italia* (1823), Manzoni este de asemenea preocupat de delimitarea unei anu-

¹ V. Hugo, *Cromwell*, Hetzel, f.a., p. 4.

mite estetici, dar face și el rezerve cu privire la vagul termenului și la mulțimea sensurilor. „Vorbiți, scrie el marchizului d'Azeglio (textul lui Manzoni e o lungă epistolă), de o cauză pe care o susțin, de o direcție pe care o urmez, este direcția și e sistemul literar cărora le-a fost dată denumirea de romantice. Dar cuvântul acesta se aplică la sensuri atât de variate, încît simt nevoia de a vă expune și de a vă accentua măcar ceea ce înțeleg eu prin aceasta”².

Cercetările de literatură comparată și de estetică literară pornesc de la diversitate și se reîntorc la ea. Mai recent a făcut-o René Wellek cu privire la denumirea de romantism³. Și în manifeste se poate remarca diversitatea mijloacelor și a tonurilor. Mijloacele se desfășoară într-un evantai larg, de la epistola preferată de Manzoni, cu alură de conversație mondenă, destinată însă implicit să circule și, în general, să fie tipărită pînă la pamflet și la articolul de revistă.

Deși s-a concentrat în poeticele înmulțite o dată cu Renașterea, nici estetica clasicismului nu se reducea la aceste arte poetice. Cînd nu-și propunea o expunere sistematică, cînd avea doar un obiect restrîns, astfel un tip de ideal uman, sau cînd răspundea unei solicitări precise, gîndirea clasică era vehiculată în forme foarte diferite între ele, cum sînt *El discreto* de Baltasar Gracián sau *Les sentiments de l'Académie sur le Cid* de Chapelain. Romanticii vor înmulți însă prilejurile și vor diversifica mijloacele, accentuînd, valorificînd preferențial cîteva, mai ales prefața și articolul de gazetă. Față de tonul egal, enunțînd adevăruri incontestabile, vorbind în numele unui „simț comun” distribuit cu echitate al clasicismului, tonurile manifestelor romantice au toate un subtext polemic, dar sînt felurite ca și individualitățile, ca și tradițiile culturale sau împrejurările ce le-au dat naștere. Pentru că critica stilistică s-a ocupat foarte puțin — mai mult indirect și parantetic — de stilul mișcărilor literare, sugerăm celor interesați să cerceteze comparativ cîteva dintre cele mai cunoscute texte. E suficient să alăturăm frazele drapate, dar eficient ironice și cu sunet plin ce încheie prefața lui Hugo și cele cîteva pagini care deschid prima ediție a *Baladelor lirice* ale lui Wordsworth și Coleridge (1798). După ce dă două citate, Hugo constată: „se vede după această unică mostră că autorul dramei de față s-ar fi putut cuirasa — ca și alții — cu nume proprii și refugia după faima altora. Dar a vrut să lase acest mod de argumentare acelor care îl cred invincibil, universal și suveran. În ceea ce-l privește, preferă autorității argumentele, i-au plăcut totdeauna mai mult armele decît armoriile”⁴. În prefața scrisă cu trei decenii înainte de cei doi poeți englezi e revendicat foarte simplu meritul de a da funcție poetică limbajului comun — ceea ce contestă implicit toate prescripțiile retoricii: „Majoritatea poemelor care urmează trebuie considerate drept experimente. Au fost scrise mai ales cu rostul de a arăta cît de potrivit pentru țelurile plăcerii

² A. Manzoni, *Opere*, Mondadori, 1941, p. 604.

³ A se vedea R. Wellek, *Concepts of Criticism*, Yale University Press, 1965, p. 128—222.

⁴ V. Hugo, *op.cit.*, p. 47.

poetice este limbajul curent al claselor mijlocii și de jos⁵. S-ar putea lărgi analiza comparată, s-ar putea cerceta apelul patetic din Introducerea la „Dacia literară“, sarcasmul din *Racine et Shakespeare* sau eșafodajele speculative din textele fraților Schlegel.

În acest peisaj multicolor, o trăsătură comună o poate constitui accentul pomenit pus pe presă și pe prefețe. Sînt instrumente de cultură anterioare romantismului, dar care servesc acum în moduri noi și cu mai mare frecvență. Presa literară a apărut timid la sfîrșitul secolului al XVII-lea și proliferază în secolul următor. Grupările se făceau însă după criterii politice și ideologice și în cadrul acestor grupări subsista latentă, izbucnea uneori, opoziția estetică. Au existat în Franța publicații ale „filozofilor“ și, mai ales, ale anti-filozofilor: „Le journal de Trévoux“, organ al iezuiților, „L'année littéraire“ a lui Fréron. Școlile romantice se vor concentra în jurul cîte unei publicații de care vor rămîne inseparabile: „Athenaeum“ de romantismul german, „La muse française“ și, parțial, „Le globe“ de cel francez, „Il conciliatore“ de cel italian. În măsura în care mișcarea prepașoptistă și pașoptistă e colorată romantic, își marchează etapele prin cîteva publicații. Ele sînt cunoscute: „Curierul românesc“ și „Curierul de ambe sexe“ pentru valul byronian și lamarinian, „Dacia literară“, „Propășirea“.

În forma ei matură, prefața-manifest e o descoperire romantică. Operele contestate ale clasicismului folosiseră și ele — alături de neutrul text dedicativ — prefața analitică și polemică. Molière a preferat să-și pună în scenă ideile în cîte un *Impromptu de Versailles* sau *Critique de l'école des femmes*. Corneille și-a publicat tragediile precedîndu-le adesea de cîte un „Examen“ analitic și polemic. În secolul următor, Beaumarchais a tipărit lungi texte de susținere care prin agresivitatea lor intelectuală și prin dimensiunile lor prefigurează imensele prefețe ale lui Shaw. În mai toate cazurile e vorba de o discuție la obiect, de o pledoarie pentru o anumită scriere, pe drept sau pe nedrept atacată. Prefețele romantice folosesc artileria cu tragere lungă chiar dacă implică și argumentări *pro causa*. S-a remarcat că prefața la *Cromwell* traduce obiectiv preferințele hugoliene și trasează contururile dramaturgiei lui ulterioare: orientarea spre teme istorice, apărarea dramei în versuri (cu cîțiva ani înainte, Stendhal ironizase versul ca limbaj al teatrului), dar în versuri de factură mai liberă. Prefața la *Cromwell* este însă în primul rînd teoretizarea dramei romantice și a amestecului necesar între tragic și grotesc. După romantic, lista scriitorilor care au precedat o operă inovatoare printr-o expunere polemică a viziunii lor estetice e lungă. Cuprinde, între alții, pe Balzac, pe frații Goncourt și pe Maupassant, la noi pe Macedonski.

Este fragmentaritatea caracteristică pentru textele critice ale romantismului? O asemenea observație pare a fi contrazisă de amintita înclinare pentru construcția de sisteme estetice, înclinare notabilă mai ales în romantica germană. Întim legat de această romantică este monumentul pe care-l ridică în estetica secolului trecut *Prelegerile* lui Hegel. Cercetările savante cuprind și explorări cu finalități didactice, „istorii“, „cursuri“. Sînt lucrările devenite

⁵ *Lyrical Ballads with a few Other Poems*, Bristol, 1798, p. 2.

rapid notorii ale celor doi Schlegel: *Curs de literatură dramatică, Istoria limbii și poeziei germane, Lecții cu privire la istoria și teoria artelor frumoase* (August-Wilhelm), *Istoria literaturii vechi și moderne, Istoria poeziei epice grecești* (Friedrich). A intervenit și spiritul mai sistematic al culturii germane. Dar textele de circulație mai largă, formele rapide de vehiculare a ideologiei literare, manifestele propriu-zise nu năzuiesc să fie sistematice și complete. Vremea poeticelor care reglementează Parnasul a trecut. Principalele pagini programatice ale romantismului englez, italian, francez își afirmă polemic punctul de vedere. Sînt texte mai puțin ample și se referă la o categorie circumscrisă de puncte socotite nevralgice. Puse cap la cap, ele pot încheia o viziune estetică globală, deși adesea fluă și nu de puține ori contradictorie. Observația e valabilă și pentru textele mai ample, pentru introducerea la *Cromwell* sau pentru *Il romanticismo in Italia*. Hugo pornește ambițios de la o foarte șubredă periodizare explicativă a genurilor; lirismul începuturilor, epica dominantă în Antichitate, drama acordată cu structura omului modern. Se restrînge însă la cîteva puncte care interesau critica de susținere a dramei romantice. Nici principalele texte franceze anterioare, cele informative și entuziaste ale doamnei de Staël, polemica acidă cu epigonii clasicismului a lui Stendhal nu ambiționează la o cuprindere mai vastă. Observații similare le îngăduie principalele manifeste ale romantismului englez, sau italian. Și se poate constata că discuția asupra existenței unei prime etape romantice la noi, înaintea lui Eminescu, a fost posibilă nu numai datorită mult pomenitei coexistențe pașnice cu clasicismul, ci și absenței unor manifeste și programe declarate și total romantice. Ceea ce înseamnă să conțesti substanța din cauza etichetei incomplete.

În jurul cîtorva coordonate estetice ale romantismului — astfel, accentul pus pe originalitate, erupția subiectivității, cultul detaliului individualizator și pitoresc în timp și spațiu, libertatea creatoare, mai ales, refuzul normelor arbitrar, refuz care n-a putut împiedica să se ivească o nouă retorică — manifestele își delimitează polemic preocupările, punctul de asalt.

Este în această opoziție între expunerea liniștită și sistematică a poeticelor și parțializarea polemică a romanticilor, manifestarea unui caracter care, mai mult decît oricare altul, e numitorul comun al acestor texte eterogene. Dialogul, replica explicită sau implicită se descifrează în toate, le acordă o unică pecete istorică. Tonul polemic — prezent și în multe scrieri anterioare de estetică și critică — va deveni ulterior aproape inseparabil de orice punct de vedere nou. Va căpăta, după romantici, accente mult mai agresive. Textele avangardei vor pretinde cititorilor „să-și deparaziteze creierii“. Dialogul cu un anumit interlocutor reprezintă o situație unică. Clasicii nu au avut interlocutor, respectiv nu s-au opus unei mișcări anterioare definite. Au păstrat iluzia că reglementează arta, că descoperă normele universal valabile ale bunului simț și idealul de frumusețe absolută, atins de antici, pierdut în epocile de confuzie. Convingerea aceasta este în special sensibilă în texte didactice de tipul poemului lui Boileau, apare însă și în aforistica epocii. Mișcările posterioare romantismului nu au mai avut un interlocutor unic, chiar dacă greutatea ata-

cului lor s-a concentrat împotriva cîte unui adversar : antiromantismul parnasienilor, antinaturalismul simbolist. Romanticii dialoghează mereu, chiar sub aparența monologului. Artă anterioară, consacrată s-a concentrat pentru ei într-o mișcare conservatoare, academică, epigonică. Interlocutorii lui Stendhal mai sînt pomeniți astăzi pentru că au fost citați în *Racine et Shakespeare*. Astfel, academicianul Auger. Dar numele acestea obscure reprezintă norme care au dominat singure timp de două secole peisajul literar, au ajuns să se identifice cu însăși tradiția în sensul ei cel mai întepenit. De aceea unul dintre argumentele-catapult ale romanticilor pornește de la disocierea formulelor desuete de artă de cele moderne. Doamna de Staël a popularizat o identificare geografică a polarității clasice-romantice — literatura nordică și literatura meridională. Stendhal a transpus deosebirea pe coordonata timpului. Clasicismul e literatura „care plăcea bunicilor noștri”, în vreme ce romantismul oferă modernilor maximum de plăcere. Hugo a dat unei idei înrudite o sistematizare mai ambițioasă. Pe un drum paralel, săpat într-un sistem filozofic, Hegel a conceput romantismul ca o etapă de apoteoză a ideologicului și prin aceasta ca o etapă finală, în care artă trebuie să lase locul filozofiei.

Mereu polemic, dialogul nu are totdeauna acest aspect tranșant de contrast între alb și negru. Sînt împrumutate armele adversarului pentru a-l combate. „*Le vraisemblable*” e o categorie majoră a clasicismului. Voltaire și alți neoclasici au căutat să justifice unitățile de timp și de loc deducîndu-le din condiția verosimilului. Dar la jumătatea secolului al XVIII-lea, un spirit nonromantic, cum a fost Samuel Johnson, a folosit argumente de bun simț împotriva derivării unității de loc din legea verosimilului. Spectatorul — spune Johnson — nu are iluzia că se află efectiv la Roma sau la Atena. Știe că a rămas în sala teatrului. Schimbările de decor nu șochează verosimilitatea. Este o variațiune pe tema importantă a ficțiunii artistice. Teoreticienii romantici ai dramei de la începutul secolului al XIX-lea vor combate și ei ecuația dintre regulile unităților și verosimilitate.

Aflate în dialog polemic, formele diferite ale romantismului se acordă cu privire la ceea ce refuză, fluctuează, se contrazică adesea în ceea ce afirmă, deși — s-o repetăm — cîteva coordonate comune se pot stabili. Vagul programatic e una dintre observațiile cele mai des reluate, aplicabilă la romantism ca și, mai tîrziu, la simbolism. Fapt semnificativ, pagini caustice despre vagul și excesele romantismului s-au ivit în cadrul lui, cu mijloacele și în limbajul lui. Au făcut-o Musset și Heine.

S-ar putea glosa despre o „conștiință tragică” a curentului. Să vorbim mai simplu despre ricoșarea istoricității. Curentul care a descoperit istoria și a fost fascinat de culorile ei s-a oprit cu ezitări, cu iluzia de a exprima o imprecisă modernitate — și asupra propriei lui condiții. A creat o nouă retorică, degradată curînd într-un sistem de șabloane, devenită balast și provocînd necesare reacții. Neliniștea fertilă a textelor programatice generează cîteodată impresia că ele aduc o formulă, între multele posibile. În astfel de cazuri, textele acestea orgolioase și războinice au avut — paradoxal — în subtext conștiința perisabilității lor.

MANIFESTES ROMANTIQUES

Résumé

En tenant compte de la diversité historique et nationale, plus sensible encore pour les textes critiques du romantisme que pour tout autre mouvement littéraire, cette étude passe en revue quelques traits communs à la manière romantique d'affirmer ses points de vue critiques et esthétiques.

La diversité des moyens et des tons est en elle-même caractéristique. Les classiques ne s'étaient pas contentés non plus de l'instrument solennel offert par l'«art poétique». Lettres, maximes, considérations occasionnelles poursuivaient le même but. Mais les romantiques multiplient les modalités, passent de la polémique acerbe au ton mondain et montrent une préférence marquée pour quelques moyens comme la préface et la presse littéraire. C'est le premier grand mouvement dont les formes nationales et les écoles successives se soient concentrées autour de quelque publication («Athenaeum», «Il conciliatore», «La muse française»).

Bien que les vagues romantiques allemandes comprennent d'amples travaux esthétiques et historiques (celles des Schlegel, *L'Esthétique* de Hegel), les manifestes romantiques ont généralement un caractère fragmentaire, choisissent un point d'attaque (la tragédie — mise fréquemment en discussion, le langage commun etc.). C'est probablement une réaction contre les poétiques trop systématiques.

Le trait le plus frappant c'est le dialogue permanent, explicite ou implicite, que poursuivent ces manifestes littéraires. La différence est sensible par rapport au ton dogmatique des classiques. Les mouvements postérieurs au romantisme gardent un ton polémique, quelquefois plus violent encore, mais ne répliquent plus à un interlocuteur défini. Pour les romantiques, le classicisme, identifié au désuet et au figé, reste toujours l'adversaire.

C'est pour cela que le mouvement qui s'affirme d'une manière si guerrière, souvent avec grandiloquence, garde dans ses textes programmatiques la conscience de proposer une formule, parmi d'autres possibles. Dans les manifestes du romantisme on perçoit en sous-texte la conscience de leur périssabilité.

Semnificația unei prefete

ANA CARTIANU

Caracterul etnic al unei populații ce cuprinde elemente celtice, romane și saxone; dezvoltarea istorică ce înregistrează valuri succesive de influențe teutonic-scandinave și franceze; influența culturii continentale a Renașterii cum și — pe plan religios — mentalitatea protestant-calvină și cuvîntul *Bibliei* au determinat la nivel național și cultural formarea unui organism de o complexitate și maturitate remarcabilă. Literatura engleză apare ca o sinteză originală a multor culturi.

Considerînd momentul romantic 1800—1830 în contextul literaturii engleze vedem că poeții romantici se integrează firesc și simplu în plasma romantică ce formează esența și vitalitatea tradiției literare din această țară.

Înțelegem prin plasmă romantică atît diversitatea surselor primare, cum și modul sui-generis, curajul și lipsa de conformism cu care au fost prelucrate.

Să ne oprim o clipă asupra surselor majore ale literaturii engleze.

Romantica nordică, cu fundalul ei sumbru de pustietăți și smîrcuri populate de monștri fabuloși și adversi; lupta omului cu natura ostilă, cu spaimele nopții și cu vrăjmășia triburilor; nostalgia locurilor părăsite, a mării sau prețuirii pierdute — acestea sînt elementele romantice de mister și elegie care alcătuiesc substanța și atmosfera specifică a literaturii anglo-saxone (v. *Beowulf*, *The Wanderer*, *The Seafarer*.)

Natura aridă, drama sumbră a păcatelor omenești neispășite, stafiile și duhurile ce cutreieră pămîntul în căutarea izbăvirii revin mereu în superstiții populare și folclor. Un amestec de realism, incertitudine și coșmar străbate baladele de reîntoarcere nocturnă a sufletelor (v. baladele *The Wife of Usher's Well*, *Sweet William's Ghost* etc). Supranaturalul, forțele malefice apar în drama elisabetană, în Shakespeare, apoi în romanul gotic, în romanul secolului al XIX-lea și culminează în poezia lui Coleridge. Halucinantă *Baladă a bătrînului marinăr* grefează pe fondul folcloric incertitudinea metafizică și sensibilitatea creștină a secolului al XIX-lea. Tîlcul ei complex ne lasă nedumeriți la fiecare lectură, nesiguri de identitatea straniului călător.

Sensul misterului, al nedumeririi și uimirii circulă de-a lungul a cel puțin nouă secole de literatură orală și scrisă, uneori stingherit de teorii clasice de proveniență franceză. Este limfa romantică a literaturii engleze

Filonul celtic, a doua mare temă a acestei literaturi, vine cu aportul unei înalte aspirații și prezintă — începînd cu ciclul arthurian, cu romanul lui

Malory : *Le morte d'Arthur* și continuînd cu poemele de inspirație celtică ale lui Tennyson, Swinburne și W. Yeats — lupta între idealuri umanitare și interese omenești meschine.

Idealismul celtic contopit spontan cu tradiția acelor epice „*mediaeval romances*” îl inspiră pe Edmund Spenser. În poemul său *The Faërie Queen* închinat reginei Elisabeta, el consenuează, ca într-o imensă tapiserie viu colorată, atît ecoul evenimentelor politice, cît și spiritul și codul vremii.

Acest lung poem alegoric prezintă pe regină și pe curteni sub cele mai răsunătoare nume — personificînd virtuți, luptînd în cadrul unor misiuni simbolice pentru distrugerea răului și a senzualității.

Lucrarea aceasta de concepție și coloratură romantică avea să fie sursă de inspirație pentru romanticii secolului al XIX-lea, Shelley și Keats.

Același cîntec răsună de-a lungul secolelor.

Concomitent cu tradiția ancestrală nordică și cu literatura de curte, *Biblia* era marea și singura carte al cărei glas era zilnic auzit sau citit de toți poporenii. Gravitatea concepției și poezia stilului dădeau conștiinței și limbajului lor o coloratură specifică. În secolul al XVII-lea John Milton, puritan prin excelență, dă cea mai evidentă dovadă de creativitate și independență romantică. Poemul său *Paradise Lost* răstoarnă tradiția biblică, prezentînd în persoana lui Satan pe eroul revoltat împotriva tiraniei divine, pe exponentul luptei pentru libertate.

În secolul al XIX-lea Shelley, fervent cititor al *Bibliei*, va prelua texte din cronici, din Cartea Regilor, din *Eclesiast*, prelucrîndu-le și întinerindu-le conform crezului său dialectic și optimist¹.

Miturile elenice și latine sînt folosite din epoca Renașterii pînă în prezent, atît ca fabulație cît și ca motive decorative și unități imagistice. Sînt cîteva cazuri de izbitoare libertate romantică în tratarea lor. Ne referim la *Prometeul descătușat* al lui Shelley unde victima lui Jupiter, ajutat de duhul iubirii universale, Asia, devine el însuși salvatorul omenirii.

Alt exemplu izbitor de folosire a mitologiei pentru a demonstra dialectica universală este poemul *Hyperion* de John Keats.

Cele mai stabile valori ale culturii universale, mitologia, miturile biblice și cele greco-latine, sînt răsturnate și devin demonstrația unor timpuri noi și ale unei conștiințe moderne.

..

Privită pe secțiune longitudinală, literatura engleză prezintă deci o continuitate a temelor romantice — trecutul și exoticul — și o persistență a trătării în spirit romantic : crearea emoției artistice prin revelația misterului. Există o constantă romantică, care conduce la caracterul momentului romantic din secolul al XIX-lea.

Spre deosebire de romantismul francez, în primul rînd combativ, sau de cel german, speculativ și teoretic, romanticii englezi nu sînt o școală sau o mișcare literară. Grupul celor șase poeți la care ne gîndim de obicei, în

¹ Ana Cartianu, *Probleme de gîndire și expresie în opera lui Shelley*, „Revista de filologie romanică și germanică” nr. 2/1960.

legătură cu romantismul secolului al XIX-lea, este tot ce poate fi mai disimular și câteodată chiar antipodic. Walter Scott, folclorist, etnolog și povestitor de geniu, fascinat de magia istoriei trecutului, este diametral opus lui Wordsworth, poetul proceselor psihologice și al interpretării spiritualiste a naturii. Wordsworth, la rîndul său, este la antipodul lui Coleridge, poetul supranaturalului. Byron, personalitate complexă, individualist, protestatar sarcastic și revoltat este altceva decît Shelley, duh generos, poet al speculației și abstracțiunilor ; și este altceva decît poetul senzației, Keats.

Datorită acestor temperamente diferite și acestor poziții atît de personale, romantismul englez al secolului al XIX-lea are multiple fațete.

Nu avem însă a face cu o școală literară organizată, cu o formulă ce trebuie demonstrată și — poate — impusă.

În contrast cu Franța unde există o organizație literară, un manifest și un șef de școală, romanticii englezi sînt absorbiți, fiecare, de propria sa viziune creatoare și lipsiți de combativitate teoretică.

Există și o clasificare consacrată a romanticilor englezi în „paseiști” (Wordsworth și Coleridge) și „activi”, termen de regulă asociat cu Shelley și Byron.

Distincția se bazează pe criterii social-politice. Este adevărat că atît Wordsworth cît și Coleridge, după o perioadă de sincer entuziasm față de revoluția franceză, trec treptat pe pozițiile republicane engleze, se dezinterează de problemele contemporane și se preocupă de permanențe umane.

Totuși, pe plan literar, din punctul de vedere al viziunii și formei poetice, Wordsworth și Coleridge sînt cei doi romantici care au efectuat o revoluție programatică. Acest lucru nu a fost subliniat și aceasta am dori să facem aici.

*

Spuneam mai sus că englezii nu au elaborat un manifest romantic general valabil. *Baladele lirice* — opera celor doi prieteni, Wordsworth și Coleridge — poartă totuși o prefață la prima ediție din 1798, repetată și modificată la ediția a doua din 1815. Este o prefață scrisă fără emfază, cu reticență engleză și respect pentru cititor, care începe cu un fel de scuză a lui Wordsworth : „Several of my friends are anxious for the success of these Poems from a belief that, if the views with which they were composed were indeed realised, a class of poetry would be produced, well adapted to interest mankind permanently, and not unimportant in the quality and in the multiplicity of its moral relations : and on this account they have advised me to prefix a systematic defence of the theory upon which the poems were written. But I was unwilling to undertake the task, knowing that on this occasion the reader would look coldly upon my arguments, since I might be suspected of having been principally influenced by the selfish and foolish hope of reasoning him into an approbation of these particular poems”. După ce invocă și motive de spațiu, Wordsworth continuă : „...it would be necessary to give a full account of the present state of the public taste in this country, and to determine how far this taste is healthy or depraved : which again could

not be determined, without pointing out in what manner language and the human mind act and re-act upon each other, and without retracing the revolution, not of literature alone, but likewise of society itself"².

În aceste cuvinte simple, Wordsworth semnaleză importanța interacțiunii între gândire și limbă, arată necesitatea emancipării gustului public de formalismul și retorica epigonilor clasiști („*the gaudiness anr inane phraseology of many modern writers*“) și declară revoluția literară ca parte integrantă din revoluția socială. Creația poetică este considerată cu gravitate, ca proces complex de interacțiune psihică între elementul estetic, moral și spiritual, precum și între social, viziune și verb poetic. El semnaleză acel „*process of readjustment between poetry and the world in and for which it was produced*“³.

Wordsworth are deci locul său în procesul de creație și critică engleză, un rol de gânditor serios, de inovator animat de un crez revoluționar, de profet. Prin Wordsworth poetul capătă o nouă autoritate, aceea de a trata probleme umane cât și de a sugera o nouă religie. Dar la aceasta vom reveni.

Deocamdată, pentru a fixa poziția istorică a poetului vom cita din nou pe T. S. Eliot care, pentru a demonstra „*how great a poet Wordsworth really is*“ îl compară cu excelența poetică a lui Landor, spunînd pentru Wordsworth: „*There is something integral about such greatness and something significant in his place in the pattern of history with which we have to reckon. And in estimating for ourselves the greatness of a poet we have to take into account also the history of his greatness. Wordsworth is an essential part of history. Landor only a magnificent by product*“.

Măreția istorică a lui Wordsworth, convingerile lui democratice, dinamismul său poetic și revoluționar reies clar din prefața la *Lyrical Ballads*. Nu putem cita îndelung, ne vom mulțumi deci cu semnalarea esențialului. Se expun obiectivele operei: alegerea „unor incidente și situații din viața zilnică“, relatarea lor „într-o selectare a limbajului realmente întrebuințat de oameni“, transfigurarea lor prin culorile imaginației „așa încît fapte de rînd să apară intelectului (înțelegerii) sub un aspect neașteptat“. Iată deci noua față a roman-tismului: transfigurarea normalului și banalului și — prefața continuă — descoperirea în fapte mediocre „a legilor fundamentale ale naturii noastre: mai ales modul de asociere a ideilor în momente de intensitate emoțională“.

Avem aci formulat interesul pentru procese psihice și implicit pentru procesul de creație artistică, preocupare care îl apropie pe Wordsworth de cititorul secolului al XX-lea.

Se subliniază apoi intenția (*the purpose*) acestor poezii, aceea de a uni sensibilitatea și emoția poetică cu meditația și gravitatea („...*the spontaneous overflow of powerful feeling*“, cu „*thought long and deep*“).

Tot astfel insistă asupra valonii emoției și a sentimentului, factorii care dau viață acțiunii și situațiilor și nu invers. Accentul s-a deplasat deci de pe

² Wordsworth, *Preface to the second edition of „Lyrical Ballads“*, O.U.P., 1928, p. 934.

³ T. S. Eliot, *The use of Poetry and the use of Criticism, Introduction*, Faber & Faber, 1933.

acțiune senzatională, descriere și satiră, pe meditație și psihologism; poezia s-a interiorizat.

Se discută apoi stilul elevat al neo-clasicismului, acea „*poetic diction*” tradițională pe care Wordsworth o combate în numele bunului simț și al evoluției gustului. El susține că limba poeziei trebuie să coincidă cu limba prozei — afirmație foarte interesantă pentru noi dacă ne gândim că romanciera Virginia Woolf, preocupată de problemele prozei, susținea că limbajul prozei trebuie să coincidă cu cel al poeziei; și — nesigură de identitatea genurilor literare — căuta o nouă denumire pentru opera sa de creație: „dar ce? Elegie? Poem? Proză poetică?”

Vedem dar că acest „paseist” clocotea de simțire și problematică modernă și anunța viitorul.

Wordsworth consideră apoi natura și funcția poetului „un om vorbind altor oameni... înzestrat poate cu o mai vie sensibilitate, mai mult entuziasm și gingășie... cu mai profundă cunoștință a firii umane și cu un suflet mai larg... expus mai mult decât alții să fie mișcat de ceea ce nu este, ca și când ar fi aievea...”

„Obiectul poeziei este Adevărul, nu individual sau local, ci general și plin de potențe”; iar poetul trebuie să comunice „atît adevărul cît și plăcerea estetică, nu ca jurist, medic, marinar sau astronom, ci ca Om”, în limbaj inteligibil, comunicînd cititorului acel quantum de bucurie pe care îl trăiește el însuși în procesul creației⁴.

Prefața la *Lyrical Ballads* elaborează o teorie poetică, discutînd din punctul de vedere al unui romantism tînăr și democratic obiectul poeziei, funcția poetului, concepția despre sursele de inspirație și limbajul poeziei, cum și — în termeni mișcatori — rolul emoției și al viziunii poetice. Wordsworth se reîntoarce la o tradiție poetică pe care o îmbogățește cu incertitudinile și spaimele vremii sale. „Fiindcă — zice T. S. Eliot — un mare poet este, printre altele, cel care nu numai că restabilește o tradiție care a supraviețuit pe plan secundar, dar cel care împletește din nou laolaltă cît mai multe șuvițe din fuiorul tradiției. Căci poezia nu se poate izola de tot restul istoriei unui popor...” Aceste alte șuvițe ale istoriei erau industrializarea crescîndă a Angliei și declinul tradiției religioase. Acestea — de fapt — îndeamnă pe Wordsworth, ca și pe ceilalți romantici, să caute o contrapondere în natură, să o cerceteze — nu ca fundal sau spectacol, cum făcuse poezia secolului al XVIII-lea — ci ca revelație a unui sens al vieții și ca influență spirituală.

Trăind în mijlocul naturii, Wordsworth o consideră drept ordine cosmică exprimată pe de o parte prin universul vizibil și pe de altă parte prin cel moral, ambele guvernate de legi universale. Mai tîrziu, în *Ode on the Intimations of Immortality* de pildă, elementul estetic, afectiv și meditativ se ridică la înălțimea unui crez, care formează puntea de trecere între religiozitatea creștină și o poziție liberală, agnostică sau ateistă. Odată mai mult și pe alt plan, Wordsworth exprimă procesul de re-adaptare al poeziei la problemele societății în și pentru care era scrisă.

⁴ Wordsworth, *op. cit.*, procesul creației artistice.

LA SIGNIFICATION D'UNE PRÉFACE

Résumé

Après un aperçu rapide sur la diversité des sources d'inspiration de la littérature anglaise — le filon septentrional, le filon celtique, la tradition biblique, les mythes helléniques et latins — l'auteur souligne la synthèse romantique de ces sources et leur caractère d'amalgame.

Le romantisme du XIX^{ème} siècle s'intègre de lui-même dans cette tradition. A la différence du romantisme français ou allemand, le romantisme anglais ne forme pas une école organisée, mais est représenté par six poètes différents et totalement dépourvus de combativité théorique. L'article affirme et démontre que les deux romantiques considérés — pour des raisons sociales et politiques — comme étant des „passéistes“, (Wordsworth et Coleridge), furent justement ceux qui, selon la conception et la forme poétique, ont effectué une révolution programmatique.

La préface aux *Lyrical Ballads*, tout en s'insurgeant contre le formalisme classiciste, soulignait l'interaction entre la langue et la pensée, entre le social et le poétique, annonçant par ces subtilités une nouvelle sensibilité et une nouvelle manière de penser.

L'auteur souligne le rôle historique de Wordsworth, ses convictions démocratiques, son dynamisme poétique, sa modalité spécifique d'enrichir et de moderniser la tradition romantique anglaise.

THE MEANING OF A PREFACE

Summary

The diverse sources of inspiration in English Literature are rapidly surveyed in the paper — the Northern, the Celtic, The Biblical tradition as well as the Greek and Latin myths; the romantic synthesis as well as the freedom treatment are emphasized.

Nineteenth century romanticism falls naturally within this romantic tradition. In contrast with French or German romanticism, in England there is no school of poetry but only dissimilar and individual poets, not interested in theoretic debate. Yet the two romantics considered, for social and political reasons mainly, as „passive“ romantics (Wordsworth and Coleridge) did in fact achieve a programatic revolution as regards vision and form in poetry.

The preface to the *Lyrical Ballads*, while attacking the substance and the clichés of the pseudo-classics, was actually stating the existing interdependence between speech and thought, between the social and the poetic. Such subtle remarks heralded a new sensitiveness and a new way of thinking.

The rôle of Wordsworth in the history of poetic achievement is stressed, his democratic convictions, his poetic dynamism; also his special way of enriching and modernizing the English romantic tradition.

Cîteva dintre cele mai decisive tendințe ale curentului au conlucrat la prodigioasa eflorescență a fantasticului în literatura romantică; interesul pentru folclor, viziunea mitică, sondajele în straturile profunde ale conștiinței, fascinația tenebrelor interioare, predilecția pentru expresia simbolică. De altfel, încă din secolul al XVIII-lea romanul gotic duce la resurecția fantasticului negru, iar balada populară, absorbită o dată cu alte producții folclorice de conștiința estetică a timpului, contribuie și ea la apariția filonului macabru ilustrat, între alții, de Goethe (*Regele ielelor*) și Bürger (*Lenore*).

Este greu de oferit o explicație globală și o analiză atotcuprinzătoare a tuturor modalităților ce alcătuiesc gama extrem de variată și nuanțată a fantasticului romantic. De la fantasticul de sursă folclorică prezent în unele piese din culgerea lui Arnim și Brentano *Des Knaben Wunderhorn*, în baladele lui W. Scott (*William și Mary*) sau în cîteva din liedurile și baladele de tinerețe ale lui Heine, la fantasticul unora dintre Märchen-urile și comediile lui Tieck, pătrunse de ironie romantică și topind sugestia folclorică într-o substanță de simboluri, distanța este la fel de mare ca și aceea ce desparte fantasticul total subsumat simbolurilor mistice din *Heinrich von Ofterdingen* de halucinațiile revelatoare pentru acele procese psihice subterane care se concretizează la Poe în viziuni coșmarești.

În opera fiecăruia dintre romanticii care au cultivat fantasticul, fuzionează indicații și influențe dintre cele mai felurite, sintetizate de marile personalități ale curentului în viziuni originale. Descoperim în *Povestea bătrînului marinar* a lui Coleridge, sugestii venite din direcția folclorului pe calea culegerii lui Percy (*Relicve de veche poezie*), note terifiante provenite din romanul gotic, elemente mistice inspirate de „sistemul naturii” schellingian. La rîndul lui romanticul englez, care a dat expresie poetică halucinațiilor sale de opioman, avea să se plaseze în capul unei serii mult prelungite în timp, serie în care-i descoperim pe toți făuritorii de paradisuri artificiale (de la De Quincey și Baudelaire pînă la actualii consumatori de mescalină și marijuana). În Märchen-urile lui Tieck coexistă elemente de certă inspirație folclorică, ecouri ale feeriilor shakespeareiene, ca și ale romanțelor medievale. Viziunile mirifice, feericul cu subtext simbolic din creația lui Tieck anticipă, la rîndul lui, unele aspecte ale simbolismului, între ele dramele poetice ale lui Maeterlinck, după cum dramatizările lui fanteziste ale unor basme (*Motanul*

încălțat), cu jocul lor permanent între iluzie și realitate, par să prefigureze unele note ale teatrului pirandellian.

Magia coexistă cu ironia, în tulburătoarele ficțiuni hoffmanniene ale misterului; e o sinteză profund originală, care poartă amprenta ciudatei personalități a autorului *Fraților Serapion*; și în cazul lui Hoffman indicațiile provenite din romanul negru și din direcția cărților de demonologie medievale sînt evidente. Gérard de Nerval își mărturisește datoria față de romantismul simbolico-fantastic german și prin el zestrea romantismului german, cu atracția lui pentru simboluri fluctuante, viziuni onirice, practici magice pătrunde în Franța. Înainte de Gérard Nerval, cu toată încercarea lui V. Hugo de a fructifica sugestiile romanului gotic în *Han d'Islande* sau în figura lui Quasimodo din *Notre-Dame de Paris*, literatura franceză nu resimte fascinația fantasticului cu revelațiile lui abisale. Cartezianismul, Luminile, retorica clasică își exercită încă acțiunea. Fantasticul romantic, cu semnificațiile lui multiple: refacerea universului infantil și renașterea mentalității poetice primitive; forarea tenebrelor interioare; contactul ocult cu o lume a magiei; refugiul în vis; exprimarea simbolică a aspirației spre unitatea pierdută etc., reprezintă, în istoria gândirii și expresiei poetice, un focar care strînge raze venite din puncte felurite și emite influențe hotărîtoare pentru dezvoltarea literaturii pînă tîrziu, în momente foarte apropiate de acela actual. Simbolismul, suprarealismul, chiar și unele aspecte ale romanului actual ar rămîne neînțelese, fără referirea la acel amplu capitol al romantismului, pe care-l reprezintă literatura fantastică.

*

În prefața la *Baladele lirice*, al căror coautor este, romanticul englez Coleridge își propune să se îndrepte „spre ființe și caractere supranaturale, sau cei puțin romantice; dar în așa fel încît să se proiecteze din ființa noastră interioară un interes omenesc și un simulacru de adevăr, suficient pentru a produce, spre beneficiul acelor umbre ale imaginației, o *suspendare momentană a neîncrederei*, ceea ce constituie de fapt credința poetică”¹ (*subl. ns.*) Această suspendare a neîncrederei o obțin romanticii printr-o infinitate de mijloace.

În poemul lui Coleridge *Povestea bătrînului marinăr*, fantasticul, nota demonică existente în structura personajului, în peisajul exotic (ecuatorul, oceanul glaciilor), în mecanismul supranatural (corabia cu spectre care înaintează fără vînt, moartea echipajului, ruperea vrăjii, în clipa în care marinărul binecuvîntează animalele viscoase de pe punte, etc.) slujesc toate o intenție morală. E vorba de ideea răzbunării divine și a răscumpărării păcatului prin iubire pentru toate creaturile. Această din urmă idee se arată în spiritul „filozofiei naturii” absorbită de Coleridge chiar din sursă schellingiană.

Atmosfera fantastică nu e realizată de Coleridge numai prin fapte ce încălcă ordinea naturală, ci și prin alte valori. Există, așa cum se spune frecvent, o geografie a misterului la Coleridge, mister susținut printr-un soi de animare întru supranatural a elementelor naturii. Pămîntul este pentru Cole-

¹ Coleridge, *Biographia Literaria*, Oxford University Press 1967 vol. II, p. 6

ridge un loc misterios, dar misterul lui nu este misterul stîncilor, al pietrelor, al copacilor. Este, în bună parte, misterul făpturilor spirituale ce sălăşluiesc înăuntrul fiecărui element şi ale căror identităţi rămîn, tocmai pentru a sluji scopurile poemului, indistincte. O asemenea geografie a misterului va şti să realizeze adeseori şi Poe în citeva din ficţiunile lui, printre ele, *Aventurile lui Gordon Pym*. Elementul misterios, exotismul generator de angoase, contribuie la portretul tenebros al marinarului demonic, portret generator şi el de spaimă. Personajul are barbă căruntă şi ochi sticloşi a căror privire fascinantă opreşte trecătorii (De la Coleridge sau chiar dinaintea lui, de la romancierii gotici pînă la Rogojin al lui Dostoievski, observă un exeget recent al operei dostoievskiene, ochiul scînteietor de bătrîn marinar devine un atribut al demoniei²).

Fragmentul *Kubla Khan* al lui Coleridge este transcrierea poetică a unei halucinaţii produse de consumul de stupefiante. Discontinuitatea imaginilor asociate cu acelaşi exotism al misterului (palatul plăcerilor ridicat de Kubla Khan în Xanadu, fîntîna ţîşnitoare, riul sacru, care-şi croieşte drum şerpuit spre ocean, glasurile ancestrale care prezic războiul), fuziunea a ceea ce este realitate cu ceea ce nu se îmbină niciodată (un dom însorit cu subterane de gheaţă, dom ce poate fi clădit cu notele suave ale melodiei cîntate de fata abisiniană care se acompaniază cu lăuta), sinesteziile stranii, confuzia deopotrivă halucinantă şi feerică a ultimelor versuri; toate acestea au făcut să se spună că fragmentul lui Coleridge ascultă de „un dicteu interior”³, caracterizare ce face din poetul lachist un precursor al dicteului automat preconizat de suprarealişti⁴.

În romantismul german, fantasticul pătrunde în aproape toate genurile literare. Romanul lui Novalis *Heinrich von Ofterdingen*, drama lui Kleist, comedia fantezistă a lui Tieck, povestirea, aşa cum au ilustrat-o Arnim, Tieck, Brentano, baladele din culegerea lui Arnim şi Brentano fac loc, cu semnificaţii felurite, miracolului, halucinaţiei, coşmarului, feeriei. Nici o specie literară nu s-a arătat însă mai receptivă faţă de toate modalităţile fantastice şi, în acelaşi timp, mai mlădioasă faţă de intenţiile filozofice, folclorice, faţă de viziunea simbolică şi mitică a romanticilor germani decît Märchen-ul.

Märchen-ul — povestirea populară, echivalentul basmului nostru — a fost dezvăluit germanilor, o dată cu celălalte comori ale creaţiei populare, de către Herder. Cu cultul sufletului primitiv, al naivităţii elementare eminemmente poetice, Herder a atras atenţia asupra frumuseţilor miturilor şi basmelor, socotite, în epoca luminilor, fabulaţii absurde. În 1780 apare de altfel culegerea unui profesor din Weimar — Musaeus — *Volksmärchen der Deutschen*, care se integrează interesului preromantic pentru folclor şi se va dovedi stimulatoră pentru multe energii poetice în romantismul german. Între

² George Steiner, *Tolstoi ou Dostoievski* Ed. du Seuil, Paris, 1963, p. 209.

³ Marius Bewley, *The Poetry of Coleridge, The Importance of Scrutiny*, New York University Press, 1964, p. 173.

⁴ Legouis şi Cazamian, *Histoire de la littérature anglaise*, Hachette, 1921, p. 969.

alte, basmele adunate de Musaeus sînt impulsul masivei culegeri de basme populare tipărite în primă ediție între 1812—1815 de către frații Grimm. Frații Grimm cunoșteau vechi culegeri orientale, între ele *O mie și una de nopți*, tradusă în limba franceză la începutul secolului al XVIII-lea de către Galland. Cunoșteau de asemenea basmele lui Perrault, folosite și de Tieck pentru sofisticatele și paradoxalele lui piese: *Motanul încălțat*, *Scușița roșie*, *Barbă albastră*. Frații Grimm mai cunoșteau încă, din sursă directă, folclorul german și culegerea lor de basme (*Kinder und Haus-Märchen*) e prima de acest gen, care se vrea concepută în spirit științific. Pentru Goethe, Brentano și Arnim, pentru Tieck și alții, folclorul oferă teme și motive ce puteau fi folosite în diverse variațiuni, în acord cu intenția artistică și viziunea filozofică a fiecărui poet. Frații Grimm doresc, în calitate de culegători și editori, să realizeze o restituție integrală. Iacob, teoreticianul cuplului, formulează, în spirit herderian, ideea despre poezia naturală din copilăria omnirii, poezie a cărei spontaneitate nu mai poate fi regăsită în epocile civilizate. Studiase miturile germanice, *romancero*-ul spaniol, cîntecele de gesta și chiar producții epice medievale ale unor arii folclorice puțin bătute de contemporanii lui — ca, de pildă, poezia sîrbă.

Interesului științific pentru povestirea populară îi corespunde un interes poetic ce vede în basm un domeniu nelimitat de desfășurare a fanteziei și imaginației romantice, de fuziune a visului cu realitatea, de renaștere a mitului și a expresiei simbolice. Atitudinile creatorului romantic față de această specie moștenită din tezaurul popular este variată și comportă cele mai felurite nuanțe. Hans Christian Andersen împrumută motive din basme nordice cunoscute și inventează altele, imprimînd întregii sale producții acea tonalitate specifică, în care se îmbină o melancolie tulburătoare (*Lebedele*) cu un umor rafinat (*Hainele împăratului*, *Amnarul*, etc.). Ceea ce a izbutit Eminescu în al său *Făt Frumos din lacrimi*, și mai ales în *Luceafărul*, folosind, în configurații de o mare originalitate, motive de basm, este cunoscut. Complexa sinteză lirico-filozofică pe care o oferă *Luceafărul* arată capacitatea miraculoasă a motivului folcloric în romantism de a sensibiliza afecte profunde ca și cuceriri ale reflexiunii filozofice. În romantism, basmul devine spațiul tuturor fuziunilor posibile.

Basmul lui Novalis introdus în *Heinrich von Ofterdingen* și atribuit poetului alchimist și magician Klingsohr este revelator pentru gîndirea filozofică și estetică a autorului său. În general, Märchen-urile lui Novalis ne transportă într-un univers al confuziei originare. Așa cum îl concepe Novalis, Märchen-ul ne sustrage, asemenea revelațiilor și viselor, „din succesiunea obișnuită a faptelor, pentru a ne transporta în altă durată într-un timp nou născut”.⁵ Basmul foarte complicat povestit de Klingsohr proclamă în mod simbolic victoria poeziei (Fabula) aliată cu bucuria (Eros) împotriva tuturor forțelor adverse, împotriva conspirației condusă de Scrib (intelectul sterilizator guvernat de rațiune). Vîrsta de aur, definitiv instaurată de către Fabula și Eros, după înfrîngerea lui Scrib și a acoliților săi și după deștep-

⁵ Albert Béguin, *L'âme romantique et le rêve*, Cahiers du Sud, 1937, vol. II, p. 89.

țarea Freyei (forța primordială, telurică), este aceea în care contrastele dintre solar și nocturn (acestea avându-și regatul simbolic la curtea lui Arcturus din regiunea polară), dintre viața reală și vis vor fi desființate. Acest basm obscur, care necesită descifrare și în care se întâlnesc elemente de mitologie antică (Parcele, Eros), cu altele oferite de miturile germanice (Frey) și cu o seamă de mituri filozofice de sursă platoniciană sau pitagoreică, e gândit ca o simbolică reprezentare a misiunii salvatoare a poeziei. Prin poezie se va recrea armonia universală, va fi redobândită, în spiritul gândirii analogice a filozofiei romantice, unitatea primordială pierdută de omenire.

Întreg romanul *Heinrich von Ofterdingen* este o țesătură de simboluri. Visul florii albastre (simbol al *Sehnsucht*-ului romantic, al iubirii, al poeziei, al idealului) cu care începe cartea, ca și peregrinările și întâlnirile lui Heinrich, ca și iubirea pentru Mathilda, fiica lui Klingsohr, ipostază a florii albastre, țin de un simbolism ezoteric. Aventurile lui Heinrich, afirmă Tieck, trebuiau să se continue în partea a doua — rămasă neterminată — a romanului (*Erfüllung — Împlinirea*). Heinrich trebuia să ajungă în țara fericirii, unde totul se îmbină și se unifică (această universală analogie o sugerează chiar și simbolul florii albastre, căci floarea albastră se confundă cu Mathilda care, în ultima parte, întrupează toate femeile din viața lui Heinrich).

Aceeași densitate simbolică o oferă și unele din basmele lui Tieck. În *Runnenberg* simbolul subteranului — atât de frecvent în romantismul german, tocmai pentru sugestia adâncurilor greu sondabile și a beznei originare pe care o oferă — este extins până la dimensiuni mitice. Peisajul sălbatec, stîncos, dezolant, care-l atrage magnetic pe vînătorul din povestea lui Tieck cu vaerul lui subteran, vorbește despre o lume magnifică și înspăimîntătoare de piatră, a cărei acțiune magică se mai exercită încă asupra acelor ce știu să asculte glasurile naturii sacre. Ricarda Huch comentează simbolul. „Interiorul pămîntului, acolo unde se formează nevăzute giuvaerurile cele mai prețioase, moarte și totuși vii, asemenea primelor roade ale naturii, acolo unde bogăția lumii de sus (...) se află în chip tainic închisă în cristal (...) măruntaiele ce se deschid uneori cu violență și dezvăluie în toată frumusețea lor înfricoșătoare forțele lăuntrice revărsate într-un șuvoi de lavă incandescentă — reprezintă pentru ei (romanticii) inconștientul pămîntului”.⁶

Gama fantasticului, ca și funcțiile lui, sînt extrem de variate la E. T. A. Hoffmann. Atracția pentru mister — mister ce caracterizează natura, ființa omenească și, dintre manifestările ei, mai ales arta — îl face pe Hoffmann să străbată aproape întreg registrul posibil al fantasticului: feericul, oniricul, halucinantul. Visul mirific sau coșmarul, aparițiile supranaturale (vampiri, fantome, alter-ego-uri) metamorfozele, bizareriile în gândire și comportament, obsesiile, aventurile terifiante, blestemele, păcatele moștenite fac toate parte din universul lui Hoffmann. Fantasticul lui Hoffmann nu vedește numai extrema sensibilitate a autorului față de enigmele naturii și ale existenței omenești, ci și adeviziunea lui la o viziune filozofică și o concepție

⁶ Ricarda Huch, *Blütezeit der Romantik*, Haessel, Leipzig 1920, p. 264—265.

despre artă, în spiritul cărora poezia este suprema cheie a misterului, este o stare de har, în care visul cu realitatea se confundă, prilejuind unice revelații.

Hoffmann intuiește, între altele, virtuțile satirice ale aventurii fantastice, ale incongruenței și bizareriei plasate într-un mediu devorat de rutină și plictiseală. În multe din povestirile *Fraților Serapion* ca și în *Motanul Murr* fantasticul izbucnește neașteptat în viața cîte unui onorabil dregător, care-și cultivă la propriu sau la figurat grădina, sau în ambianța unei miniatu-rale și derizorii curți înnebunită de demonul plictiselii și subminată de intrigă. Fantasticul arată atunci oroarea cotidianului, răsturnînd certitudinile, deschizînd abisuri în fața unor conștiințe teribilizate de obișnuință sau neactivitate.

Cîteva din poveștile reunite în ciclul *Frații Serapion* folosesc fantasticul pentru realizarea unor mituri ale artei, mai ales ale muzicii și poeziei (*Meșterul Martin și ucenicii săi*, *Curtea lui Arthus* etc.). Dintre ele *Märchen-ul intitulat Ulciorul de aur* (*Der goldene Topf*) este poate cel mai elocvent, fiindcă adună la un loc cîteva dintre cele mai caracteristice teme hoffmanniene.

Regăsim în povestea *Ulciorului de aur* concepția romantică despre poezie ca unic mijloc de restabilire a unității și armoniei pierdute. Practicile arhivarului țin de acea alchimie demonică plină de seducție pentru romantici; și ca un leit-motiv hoffmannian, ne obsedează repulsia lui Hoffmann față de cotidianul abrutizant al unei existențe prozaice, lipsită de miracol. Pînă la urmă Hoffmann ne oferă cheia enigmaticii lui povestiri. Finalul aventurii lui Anselm reprezintă viața în poezie, poezia în sfîrșit regăsită, adevărată patrie a sufletului.

Dar fantasticul hoffmannian nu poate fi cuprins într-o formulă. Feericul domină *Märchen-ul Prințesa Brambilla*, în care fuzionează visul mirific cu realitatea.

Romanul *Elixirurile diavolului*, dominat de nota halucinantă, ne oferă un alt registru al inspirației fantastice hoffmanniene. De data aceasta Hoffmann abandonează tema poeziei, a iubirii poetice și a alegerii între vis și realitate; în schimb, amplifică tema satanică, a luptei interioare între bine și rău, luptă ce se desfășoară în conștiință, se manifestă în viziuni și halucinații, se proiectează în exterior prin apariția unor dubluri (alter-ego-uri).

Dincolo de fantasticul macabru și spectaculos ce pare preluat din literatura romanticienilor gotici, dincolo de filonul negru și de demonismul romantic, descoperim în *Elixirurile diavolului* (1816) cîteva dintre simbolurile și motivele favorite ale romantismului german și ale lui Hoffmann. În primul rînd, simbolica visului și a dedublării. Călugărul Medardus, frate bun cu Ambrosius al lui G. M. Lewis, se descoperă pe sine, descoperă dualitatea sufletului său cînd își vede proiectate în exterior, obiectivate în ființa unor dubluri, păcatele. Frecvența dublurilor, a multiplicărilor personalității, notabilă în literatura romantică (găsim un alter-ego în *Noaptea de octombrie* a lui Musset; în povestirea *William Wilson* de E. A. Poe; în cîteva din povestirile lui Hoffmann; în *Sărmanul Dionis* al lui Eminescu unde, spune G. Călinescu, croul Dionis este „aparența cu numele Dionis a unui individ metafizic care

a fost odată Zoroastru" — personajul reprezentînd un spirit în trei ipostaze : Zoroastru — Dan — Dionis⁷⁾ a fost sociologic explicată ca o proiectare a sfîșierii interioare caracteristice sufletului romantic, ca un rezultat al tendinței subiectului de a se considera pe sine ca pe un străin, un necunoscut, un dușman.⁸⁾

Fantasticul din Märchen-ul lui Adalbert von Chamisso : *Nemaipomenita poveste a lui Peter Schlemihl* (*Peter Schlemihls wundersame Geschichte*), deși generator al unor interpretări felurite, nu angajează probleme filozofice și metafizice de anvergura aceloră suscitade de motivele fantastice în tratarea lui Novalis sau Hoffmann. Motivul omului care și-a pierdut umbra are îndepărtate ascendențe, dintre care unele folclorice. Chamisso împletește acest motiv cu acela al pactului cu diavolul, plasat într-o ambianță ce răpește diavolului multe din atributele lui metafizice și-l așează pe orbita unor relații burgheze.

Umbra a fost socotită expresia simbolică a înstrăinării lui Chamisso, francez emigrat în Germania, frustrat de patrie și cetățenie. O semnificație mai largă include în simbolul umbrei ceea ce este comun și firesc oamenilor obișnuiți (Peter Schlemihl, omul rămas fără umbră, e altfel decît semenii lui ; e lipsit de conformitatea cu media oamenilor.) Dar nici una din explicațiile simbolului nu-l epuizează și impreciziunea lui contribuie la puterea de seducție a acestor povestiri romantice.

Motivul umbrei desprins de corp e preluat și de Eminescu, care acordă umbrei, în episodul *Umbra mea*, inclus ulterior povestirii *Sărmanul Dionis*, rolul perisabilului⁹⁾ din individualitatea umană. Călugărul Dan dialoghează cu umbra în preajma călătoriei spre lună pe care o întreprinde. Umbra sa rămîne pe pămînt, va trăi în timpul pămîntesc, va redacta o cronică a vieții pămîntești, în vreme ce Dan va comprima pămîntul, evadînd din terestru și va trăi timpul absolut. Eminescu rămîne credincios spiritului romantic cînd folosește fantasticul : reîncarnările (*Avatarii Faraonului Tla*), multiplicările, motivul umbrei desprins de corp, într-o literatură pe care o dorește filozofică.

*

Puritanismul, pe fondul căruia s-a dezvoltat romantismul american, a fost stimulator pentru o literatură a misterului, a fantasticului sumbru. Dualitatea aproape alegoric realizată și demonia din romanele lui Nathaniel Hawthorne sînt un rezultat artistic posibil al spiritului puritan, absorbit pentru a fi apoi negat.

Capodopera lui Melville, cartea care ne interesează în aceste considerații despre fantasticul romantic este romanul *Moby Dick*. Această carte ciudată se etajează pe nivele multiple într-o orchestrație bogată, desfășurîndu-se pe planul existenței materiale minuțios consemnat, pe planul aventurii marine, al investigației psihologice, al reprezentării simbolice. Principalul depozit de simboluri și reprezentări fantastice îl oferă marea și balena albă Moby Dick. Fan-

⁷⁾ G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, Cultura Națională, vol. III, p. 156.

⁸⁾ A. Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, Beck, München, 1958.

⁹⁾ G. Călinescu, *op. cit.*, vol. III, p. 155—156.

tasticul din *Moby Dick* nu provine numai din existența monstrului marin și din episodul halucinant al luptei între căpitanul balenierei *Pequod* — Ahab, titanul estropiat — și balena albă, luptă ce se va încheia cu moartea lui Ahab și pieirea întregului echipaj cu excepția lui Ishmael, povestitorul. El provine și din caracterul excesiv al lui Ahab și al răzbunării lui mitice; ca și din multiplicitatea și ambiguitatea simbolurilor incluse în cele două forțe gigantice. Căpitanul Ahab este, prin obsesia lui, prin înverșunarea cu care-și urmărește răzbunarea împotriva balenei albe și cu care sfidează cerul, un demon de structură romantică. Dar simbolul conținut în disperata aventură a lui Ahab — acest bolnav de hybris — e mult mai complex. Ea figurează nu numai revolta titanică împotriva răului întruchipat de monstrul marin ci și lupta de dominare a naturii oarbe dezlănțuite.

Cît despre simbolul conținut în culoarea balenei, el e incert și rămîne neelucidat, albul semnificînd moartea dar și puritatea. Dintr-un punct de vedere, are avantajul de a fi „culoarea care conține toate culorile, în timp ce din alt punct de vedere sugerează o *tabula rasă*, ce poate fi înzestrată cu semnificații după dorința și obsesia celui care o consideră”¹⁰. Iar lupta simbolică — de fapt alegorică, în spiritul unui maniheism corectat de pasiunea pentru expresia ambiguă — se desfășoară pe fondul unei realități înregistrate cu un respect neabătut pentru detaliul concret, respect ce merge pînă la considerații tehnice, ba chiar pînă la elaborarea unei clasificatii a cetaceelor.

Într-o atît de complexă structură, fantasticul servește deopotrivă intenției mitico-simbolice, cît și interesului pentru abisurile psihologice.

În mod frapant coexistă în opera lui Edgar Allan Poe imaginația cea mai dezlănțuită ce se manifestă în atracția pentru terifiantul (*horror*), tendința spre fantastic, plămuitoare de episoade halucinante și enigmatice, cu facultatea analitică, pasiunea investigatorie, rigoarea logică.

Fantasticul, fabulosul în opera lui Poe are surse variate (romanul gotic, Coleridge, fantasticul romantic german). *Corbul* lui descinde din romanele gotice sau baladele terifiante ale lui Bürger, care i-a oferit de altfel și numele de Lenore. Dar fabulația poetică poartă amprenta îndubitabilă a personalității poetice a scriitorului, care subsumează terifiantul, oniricul, halucinantul investigației psihologice a stărilor maladive, nevrotice. Fantasticul este, uneori, la Poe investit cu valoarea de a exterioriza simbolic sentimente complicate, ce nu-și găsesc altfel expresia posibilă, în așa măsură încît opera lui a putut oferi material abundent de cercetare psihanalizei freudiste. Strania casă Usher, atmosfera apăsătoare și misterioasă care o înconjoară („o boare pestilențială și mistică, ternă, lîncedă, abia perceptibilă, de culoarea plumbului”), ca și prăbușirea ei devin simbolice pentru destinul locatarilor, pentru degenerescența familiei Usher. William Wilson, din povestea cu acest nume, este și el purtătorul unei eredități ce favorizează stările nevrotice. Alter-ego-ul său (procedeu romantic este menținut de Poe) devine o proiecție a conștiinței personajului apăsător de sentimentul culpei și căutînd astfel un mijloc de eliberare. Bătăile de inimă pe care le aude în povestea *Inima care vorbește*

¹⁰ Richard Chase, *An Approach to Melville*, în volumul *Psychoanalysis and American Fiction*, Dutton, New York, 1965, p. 111.

făptuitorul crimei, silindu-l să se denunțe singur, sînt evident ecoul exteriorizat al remușcărilor. Uneori oroarea provine din sentimente și situații paroxistice. Răzbunarea personajului din *Balerco de Amontillado* nu se istoricește decît după zidirea dușmanului în pivnița cu vinuri. Claustura este o obsesie care revine la Poe în opere de factură deosebită. O găsim chiar și în relațiunea de călătorie fantastică a lui Arthur Gordon Pym din Nantucket.

Perversitatea, sadismul personajului din *Pisica neagră* se învecinează cu demența. „Cine nu s-a descoperit pe sine, de o sută de ori, săvîrșind o faptă josnică sau o acțiune stupidă, nu pentru alt motiv decît că știe că nu are voie?” Terifiantul, fantasticul devin mijloace preferate de investigare a zonelor obscure. Există o cunoaștere psihologică ale cărei optime condiții se realizează, după Poe, în stare de vis, halucinație, hipnoză, beție. În serviciul acestei investigații sînt puse reîncarnarea (*Ligea*), halucinațiile, dublurile etc. Dar Poe este nu numai autorul unor proiecțiuni fantastice ale unor conștiințe malade ci și analistul incomparabil al unor stări liminare produse de experiențe extreme. Deținutul din *Hruba și Pendulul*, victimă a inchiziției, legat de marginea unui puț, își dă seama că, în fiecare clipă, se apropie tot mai mult de el un pendul cu o secure la capăt care-l va ucide. Situația e macabră, dar acest macabru înlesnește un sondaj în psihologia condamnatului la moarte și o analiză a stărilor de semiconștiință, sondaj de o profunzime pe care doar un Dostoievski, cu alte mijloace, o va mai atinge. Baudelaire remarcase detașarea rece cu care comunică personajul poesc experiențele ororii: „Caracterele lui Poe sau, mai bine zis, caracterul poesc, omul cu facultățile hiperacute, omul în vinele căruia curge apă înghețată... acesta este însuși Poe”¹¹. Poe realizează printr-un tur de forță niciodată încercat pînă la el „visul controlat, mania clar exprimată, obsesia disciplinată”¹².

Se cuvine a menționa că personajele lui Poe, puse în asemenea situații limită, strivite de oroare și angoasă (și Poe vorbește de obicei la persoana întîi, personajul care povestește fiind fie un nevrotic, fie un analist pătrunzător), își păstrează, în mijlocul celor mai pustiitoare experiențe, o luciditate ce pare să sporească o dată cu coborîrea în abis.

În clipa în care, pe insula populată de sălbatici, Gordon Pym încearcă să se salveze coborînd o coastă abruptă de pămînt fărîmicios, el intră într-o stare de semi-conștiință dominată de dorința de a privi în abis; simte o incontrolabilă și oribilă nevoie de prăbușire, suită de emoții pe care povestitorul le retrăiește cu o supremă luciditate.

Marinarii din povestirea *O pogorîre în Maelstrom* pătrunde o dată cu prăbușirea în vârtejul de apă într-un infern. De data aceasta peisajul terifiant e oferit de oceanul dezlănțuit. În toiul unei experiențe de groază care-l face să cărunțească, personajul își păstrează un autocontrol răspunzător pentru descrierea de o precizie ce nu omite nici una dintre senzațiile și impresiile încercate. E o analiză care înlesnește comunicarea tuturor gândurilor în preajma catastrofei. De obicei, personajul poesc e stăpînit de o curiozitate insașiabilă

¹¹ Edgar Poe, *sa vie et ses oeuvres*, în *Histoires extraordinaires par Edgar Poe*, p. XXX.

¹² V. Buranelli, *E. A. Poe, Editura pentru literatură universală*, 1966, p. 78.

care domină sentimentul de teroare. Poe, povestitor de aventuri disperate, prefigurează de departe concepția conform căreia experiențele extreme ridică omul la nivelul celei mai lucide conștiințe.

Ca autor de călătorii fantastice, Poe continuă tradiția secolului al XVIII-lea și anticipează acel amplu capitol din literatura secolului nostru, pe care o domină opera lui Jules Verne. Dar amprenta poescă face din *Aventurile lui Gordon Pym* o operă deosebită ca tonalitate, atît de *Călătoriile lui Gulliver*, cît și de romanele lui Jules Verne. Într-un jurnal de călătorie, în care abundă amănuntele tehnice privitoare la navigație sau considerațiile demne de un ornitolog referitoare la viața pinguinilor, într-o narațiune despre o călătorie în regiuni încă neexplorate (Antarctica) intervin episoade halucinatorii, ca întîlnirea cu corabia plină de cadavre în stare de putrefacție, episoade ale căror amănunte nasc oroare: ochi scoși, păsări care ciugulesc carnea putredă, guri mîncate dezgolind rînjete sinistre etc.

Există la Poe, ca și la Coleridge, o geografie a groazei, o animare a naturii întru oroare. Cadavrul lui Augustus, prietenul lui Pym, cadavru aruncat în mare și desfăcîndu-se în fișii din cauza stadiului înaintat al putrefacției, răspîndește o lumină fosforescentă, care descoperă ceata de rechini ce se apropie.

Alteori, ca adept al viziunii grotești, Poe realizează fantasticul prin imaginea unor situații absurde împinse pînă la limita demențialului. Povestirea *Sistemul doctorului Tarr și al Profesorului Feather* oferă, prin răsturnarea relației dintre normalitate mentală și nebunie, prin desființarea graniței dintre demență și rațiune, o ilustrare în acest sens. Și aici Poe anticipează.

Fantasticul a fost o dimensiune definitorie a romantismului și, ca zonă a refugiului, necesar acelei inadaptabilități socotite constitutive pentru atitudinea personajului romantic.

În revoluția sensibilității, revoluție săvîrșită în Romantism și de care vor profita toate curente post-romantice, chiar și acelea ce se declară anti-romantice, atracția pentru fantastic joacă un rol esențial. Romantismul a transmis generațiilor următoare fascinația faptului straniu, macabru, halucinant, bizar. *Pielea de Șagri* a lui Balzac, *Portretul* lui Gogol, *Paradisurile artificiale* ale lui Baudelaire, *Iluminările* lui Rimbaud, feeriile lui Maeterlinck, onirismul suprarealist și chiar romanul negru cu „suspense” al secolului nostru și o parte din ceea ce, de la Pirandello încoace, se numește „teatrul absurd”, ar fi de neînțeles fără referire la fantasticul romantic.

LE FANTASTIQUE ROMANTIQUE

Résumé

Cette étude se propose l'analyse de quelques modalités de la gamme du fantastique romantique (fantastique féérique, hallucinant, onirique etc.) chez les plus illustres représentants du genre : Coleridge, Novalis, Hoffmann, Chamisso.

Melville, Poe). Les sources de l'élément fantastique dans la littérature romantique étant bien connues (folklore, roman gothique anglais, livres de démonologie etc.), il s'agit d'établir les facteurs qui ont contribué au prodigieux développement de la littérature fantastique à l'époque romantique : l'intérêt pour le domaine folklorique, la vision mystique, l'attrait des tréfonds de la conscience, la fascination des ténèbres intérieures, la prédilection pour l'expression symbolique ; en même temps de souligner l'énorme influence du fantastique romantique sur les mouvements littéraires qui ont succédé au romantisme, parmi lesquels même ceux qui se sont déclarés anti-romantiques.

Considerații asupra romantismului german*

JEAN LIVESCU

Istoriografia literară germană deosebește în mișcarea romantismului (nu ne preocupăm, deocamdată, de preromantism) trei grupe de scriitori, care s-ar amplasa istoric între finalul secolului al XVIII-lea și până prin 1830. Concepute obișnuit ca făcând parte dintr-o mișcare unitară, cu dezvoltare organică, primul grup este denumit *Frühromantik* (romantismul timpuriu), cel de-al doilea *Jüngere Romantik* (romantismul „mai tânăr“), ultimul *Spätromantik* (romantismul târziu). În timp, primul grup se plasează, ca moment caracteristic, între 1796 și 1805, are centrul la Iena și cuprinde ca reprezentanți principali pe frații Schlegel, Friedrich și August Wilhelm, fondatori teoretici ai mișcării romantice, la care se găsesc în bună parte toate elementele accentuate mai târziu în creația literară, inițiatori în același timp ai uneia din activitățile semnificative ale romantismului german, aceea de traducere: prin ei Shakespeare intră în cultura europeană și tot prin ei renasc în conștiința literară lirica romanică și lirica orientală. Afară de dinșii aparțin primului grup marele poet romantic, chintesență a romantismului, am putea spune, Friedrich von Hardenberg (Novalis) și dramaturgul, prozatorul și poetul Ludwig Tieck.

În grupul următor, din Heidelberg, reprezentanții sînt Achim von Arnim și Clemens Brentano, prozatori și lirici, editori ai celebrei culegeri de poezii populare *Des Knaben Wunderhorn* (*Cornul miraculos al tînărului*); tot din acest grup mai putem numi pe teoreticianul, în special în ceea ce privește poezia populară, Josef Görres. Apropiati spiritual de grupul de la Heidelberg sînt frații Wilhelm și Jacob Grimm, întemeietori ai medievalisticii culturale și comparatismului în lingvistica germanică, participanți la valorificarea literaturii populare prin colecția de basme *Kinder- und Hausmärchen* și Josef von Eichendorff, poet de deosebită sensibilitate al pădurii și drumeției.

În grupul ultim ne întîmpină un mare prozator, E.T.A. Hoffmann, creatorul romanului realist-fantastic, de larg răsunset în literatura germană și europeană de mai târziu; apoi, doi scriitori de origine franceză: Adalbert von Chamisso și Friedrich de la Motte-Fouqué. Primul aduce în balade note de protest social, în nuvela fantastică *Peter Schlehmil* valorifică motive de basm popular; cel de al doilea face, înainte de Richard Wagner, apel la mitologia

* Note după expunerea publică.

și legenda germanică. În multe istorii literare este apropiat de acest grup și Heinrich von Kleist, ceea ce se justifică prin înrudirea de tematică și problematică; rămâne discutabil însă din punct de vedere al tendințelor clasicizante în forma literară. Unele manifestări ulterioare ale romantismului, ca de ex. „școala suabă” (Uhland, Schwab) au un caracter epigonic sau fac trecerea spre realism (Mörike). Alți cercetători întrunesc în curentul romantic și preromantismul, înțelegând prin acest termen așa numita mișcare de „Sturm-und-Drang” sau de „perioadă a geniilor” dintre 1770—1775, succedată, parțial paralel cu romantismul, de mișcarea clasicismului din Weimar, cu Goethe și Schiller, la care se adaugă Herder și W. von Humboldt; după moartea lui Schiller (1805), Goethe își continuă până după 1830 activitatea, în dispută, mai bine zis în dialog, cu romantismul, prin influențări reciproce.

Aci apar, din punct de vedere al teoriei literare și al istoriografiei literare, concepții diferite, care de multe ori au dus la interpretări tendențioase ale dezvoltării literaturii. Astfel s-a încercat să se întrunească într-un singur „fluvii” dezvoltarea de la 1770 până la 1830 sub denumirea de „mișcarea germană” (*Deutsche Bewegung*), izolând însă, ca necaracteristică pentru „spiritul german”, neavând deci importanță, tocmai mișcarea clasicismului weimarian. Se scoteau astfel în evidență și se accentuau elementele iraționaliste, caracteristice pentru romantism. O altă concepție, cea noologică, vede în întreaga epocă de la 1770 până la 1830 o expresie a „spiritului goethean”; există chiar o monumentală interpretare a acestei perioade sub acest titlu: *Geist der Goethezeit* (*Spiritul epocii goetheene*).

Considerăm însă că o concepție rațională, — aceasta înseamnă: istorică — asupra dezvoltării literaturii trebuie să facă diferențierile între literatura preromantică, izvorînd din luminism, continuîndu-l și dezvoltîndu-l, mișcarea clasicistă, ca perioadă de înaltă valoare etică și estetică, expresie a unei avansate ținute umaniste, și mișcarea romantică, care intervine cu elementele ei caracteristice și cu contribuția ei specifică.

Orice încercare de a încorseta într-o definiție trăsăturile foarte diferențiate individual, cu mult imponderabil afectiv și irațional, ale romantismului implică numeroase dificultăți. Ca orice știință însă, și istoria literară lucrează cu categorii, cu sistematizări, generalizări și criterii de valoare; în alt caz, istoria literară ar deveni o însumare de opere și autori, sau ar trebui să renunțe (cum se întâmplă uneori) să fie cercetare a dezvoltării literare, reducîndu-se la studii monografice. Încercăm de aceea să semnalăm unele elemente comune scriitorilor romantici, menționînd de la început că cele mai multe din ele apar încă de la prima școală romantică, că, ulterior, dezvoltarea lor este diferențiată la celelalte grupuri, că ponderea acestor elemente este diferită de la poet la poet și că în măsura în care sînt teoretizate (cum este cazul la frații Schlegel), aceasta nu semnifică în mod necesar și o concretizare aplicativă în creația poetică.

Un element foarte important, care pînă la urmă caracterizează orice mișcare literară, este orizontul de cuprindere a culturii propriului popor și a umanității. Este, din acest punct de vedere, specific pentru romantismul german redescoperirea trecutului național, și anume a liricii și epicii medie-

vale, a literaturii ulterioare, total neglijată pînă la romantism (cu unele semnalări izolate din secolul XV și XVI). Paralel cu această descoperire a trecutului este descoperită literatura populară lirică și epică (basmul); mai mult decît atît, această literatură este proclamată drept izvor de inspirație și drept creație autentică, expresie a geniului național al poporului, în genere considerat teoretic atemporal. Teoretizarea se găsește mai ales la Görres: el vorbește de „Volkgeist“, reluînd parțial considerațiile lui Herder, dar absolutizîndu-le. În acest context menționăm că influența denumită romantică asupra literaturii române, în ceea ce privește literatura populară, pleacă în general de la Herder, mai puțin de la această teoretizare din perioada romantismului propriu-zis. Creația populară este considerată ca putînd servi drept model pentru creația individuală; dar și în cazul culegătorilor de folclor (Arnim și Brentano, mai puțin Grimm) izvorul popular este prelucrat în concepția și în forma personală a editorului.

Aceasta însă este numai o latură a orizontului cultural-poetic al romanticilor. Alături de ea este evocată, mai mult decît se afirmă de obicei, literatura antică, denumită clasică, mai ales cea greacă (literatura latină este considerată epigonică și retorică). Datorim romanticilor, lui Friedrich, dar mai ales lui August Wilhelm Schlegel, pe lîngă studii aprofundate, mergînd pînă la primele analize literare ale operelor antice (Homer, de pildă), cercetări de ansamblu asupra literaturii grecești, pe bază de metode comparative, prezentarea sistematică a tragedienilor greci, descoperirea lui Aristofan, total uitat anterior.

Opoziția tipologică la această artă denumită clasică a antichității o găsim romanticii nu numai în literatura națională din evul mediu, ci și într-o foarte largă gamă de opere denumite romantice din literaturile romanice, germanice și orientale, din care traduc și pe care le fac în acest fel cunoscute Europei. Reînvie astfel Dante, Petrarca, Boccaccio, Ariosto, *chansons de geste*, balada scoțiană, ciclul romanelor arthuriene, Shakespeare (se poate spune că romanticii formează prima antrepriză de traduceri: un grup de traducători care se ocupă cu traducerea lui Shakespeare), apoi pre-shakespearienii, literatura sanscrită, literatura persană (cu influențe asupra lui Goethe în *West-östlicher Divan*). Adversitatea romanticilor se orientează împotriva literaturii germane luminate a secolului al XVIII-lea, pe care o acuză de raționalism sec, de didacticism, în general de platitudine în ceea ce privește realizarea artistică, de lipsă de originalitate și de poezie. Peste luminism, adversitatea se îndreaptă și împotriva clasicismului francez, considerat ca model pentru luminismul secolului al XVIII-lea, ceea ce e numai parțial adevărat.

Din literatura contemporană există admirație critică pentru Goethe; în ce privește pe Schiller, al doilea mare clasic weimarian, poziția e mai complicată, atît din cauza unei opoziții intrinsece (Schiller se caracterizează de multe ori printr-un retorism tipizant, printr-o concepție raționalistă asupra poeziei), dar și din motive personale, provocate de neînțelegerile dintre femei; menționăm cu această ocazie că femeile au fost foarte active în mișcarea romantică.

Acest orizont istoric-cultural ne apropie de înțelegerea concepției estetice a romantismului. Atacul împotriva literaturii raționalist-luminate se fun-

damentează estetic pe negarea principiului mimetismului în creația artistică, a concepției că arta este o imitație a faptelor și acțiunilor din natură. Romanticii preiau de la Goethe ideea despre artă ca organism, avînd deci origină, dezvoltare și existență proprie, și duc această concepție mai departe, pentru a afirma că produsul artistic este unic, individual, momentan, rezultat al unui proces subconștient, incontrollabil rațional și nesupus unor reguli asimilabile. Procesul de creație se petrece numai în fantezia creatoare a poetului, dînd expresie unei stări de moment, irepetabile, o stare care exprimă sentimentul contradicției între absolutul spre care omul tinde și condiționarea pe care o impune realitatea. Din această concepție rezultă natura constant elegiacă a poeziei romantice germane. Din asemenea idei derivă și alte caracteristici atribuite artei romantice, dominanta lirică a creației de pildă, negarea monumentalului și tipicului în favoarea picturalului și a caracteristicului individual, pledoaria pentru motive vagi, neconturate, pentru momentele nocturne de vis, de clar-obscur, pînă la urmă, pentru nopți, chiar de glorificare a morții. Novalis spune că „totul devine romantic cînd e deplasat în depărtare, în acest fel tot ce e îndepărtat devine poezie”. Poetul romantic trăiește într-o lume în care nu mai guvernează legile fizicii, nici legile logicii. Eroii romantici sînt tineri visători, palizi, urmărind printre stele un ideal feminin eteric, sau sînt blazați, disprețuind tot ce e platitudine și sterilitate în viața obișnuită, ridiculizînd demonic filistinismul și burghezia.

Poezia capătă în felul acesta, în romantism, un caracter de simbol cu proprie valoare, în care lumea reală este configurată într-un univers interior creat de poet, independent de realitatea exterioară. Totalitatea simbolurilor romantice ar alcătui, în intenția teoreticienilor esteticieni, o nouă mitologie, contrapusă celei a tragedienilor greci sau celei homerice. Nu e poate necesar să spunem că, în condițiile vremurilor moderne, o asemenea mitologie nu mai era posibilă, chiar dacă se apela, așa cum au făcut unii romantici, la simbolurile catolice sau dacă se încerca, cum s-a întîmplat la alții, o reînnoire a mitologiei germanice (Fouqué) sau o mitologizare a intuiției științifice (A. W. Schlegel). Unele simboluri romantice însă și-au păstrat peste timpuri o mare semnificație poetică; așa este, de pildă: „die blaue Blume” (floarea albastră) pe care o regăsim mai tîrziu.

Ca tendință artistică, romanticii întrevăd posibilitatea de a înfăptui o artă sincretică, reunind sub un singur semn aspecte pe care, după opinia lor, numai raționalismul le-a separat și le-a izolat. Friedrich Schlegel teoretizează „o poezie universală progresivă”, avînd drept scop nu numai să reunească genurile separate ale poeziei și să pună poezia în contact cu filozofia și retorica; ea trebuie să întrunească și să contopească poezia cu proza, genialitatea cu critica, poezia artistică și cea naturală. „Numai această poezie este infinită, după cum e singura liberă, recunoscînd, drept lege a sa, că arbitrarul poetului nu permite dominarea asupra sa a nici unei legi”. Conducîndu-se după asemenea tendințe, romanticii realizează, pe plan teoretic, bazele estetice ale muzicii, picturii și arhitecturii. Totodată considerarea poziției artistului „absolut” față de discrepanța între ideal și real este teoretizată de romantici în concepția despre „ironia romantică”, care acordă creatorului dreptul

de a interveni suveran în propria sa creație, după bunul său plac, neîngrădit de logica realității sau de reguli cognoscibile.

Prin natura sa romantismul german excelează în lirica intimistă, fie că e vorba de iubire sau de efuziune sentimentală pentru univers, pentru nopțe, pentru liniștea morții (Novalis), sau de sentimentul devoțiunii pentru natură (Eichendorff), natura este văzută însă nu plastic, peisagistic, ci ca atmosferă, cu elemente mai mult muzicale, auditive. Efectul artistic se realizează prin delicatețea expresiei, simplitate, fără podoaba metaforei. Numai în baladă nota lirică este uneori atenuată (Chamisso, Uhland), predominând tendințe realiste. În genul epic, romantismul a creat bijuterii în forma scurtă (nuvela: Brentano, Arnim, Kleist, Hoffmann; anecdota: Kleist); romanul a rămas fragmentar (în special Novalis, al cărui roman *Heinrich von Ofterdingen* este cel mai reprezentativ), pînă la E. T. A. Hoffmann, creator de mare răsunet al romanului fantastic. Genul dramatic este mai puțin specific spiritului romantic, cu excepția singulară a lui H. von Kleist, de o neobișnuită vigoare de expresie, mare virtuos al formei (ceea ce face pe unii interpreți să considere opera lui Kleist drept o variantă a clasicismului), romantic însă în absolutizarea de manieră alb-negru, cu contraste violente pînă la exces, a tendințelor personajelor din dramele sale reprezentative (*Kätchen von Heilbronn*, *Penthesilea*). Și limba artistică evoluează în cadrul romantismului. Abia încheagată ca limbă literară cu contribuția clasicilor, avînd aspecte de rigorism în construcția morfologică și sintactică, limba artistică se dislocă, devine maleabilă, sub influența limbii populare și a tradițiilor (mai libere) ale formelor vechi medievale.

Un aspect care merită să fie luat în considerație în analiza mișcării romantice este specificul de fundamentare romantică în dezvoltarea științelor. În științele naturii concepția romantică a fost mai puțin pozitivă. Pe plan european științele naturii făcuseră pînă în momentul romantismului progrese însemnate, trecînd cu Newton, Lavoisier, Linné de la observație la experiment; în Germania o contribuție importantă la progresul științelor naturii a adus Goethe, care în ciuda unor idei aberante în optica experimentală, a făcut descoperiri în botanică, zoologie, mineralogie și a generalizat teoretic numeroasele sale observații. Sub influența filozofiei naturii a lui Schelling, romanticii sînt mai puțin înclinați spre observație și experiment, ei dînd prioritate intuiției și mergînd la concluzii pe baza intuiționismului. Această poziție a dus în Germania la o întîrziere în dezvoltarea științelor naturii în comparație cu restul Europei.

Cu atît mai importantă devine participarea romantismului la dezvoltarea științelor umaniste. În special considerarea omului și a manifestărilor acestuia ca elementele unei colectivități formate și dezvoltate istoric a favorizat fundamentarea a numeroase discipline științifice într-un spirit modern (chiar dacă concepțiile au evoluat ulterior, neacceptîndu-se interpretarea dată fenomenului uman de către romantici). S-au dezvoltat astfel în perioada romantică istoria națională (din acest punct de vedere, influența școlii romantice germane asupra lui Kogălniceanu este evidentă, mai ales în acțiunea de valorificare documentară a trecutului național), dreptul, istoriografia și folclo-

rul, lingvistica sistematică, istorică și comparativă. În istoria literară, națională și universală, contribuția romantismului este fundamentală. Acum ia naștere critica textelor; acum este acceptat criteriul selecției în moștenirea literară pe baza opțiunilor de valoare, luându-se în considerare localizarea istorică și valoarea de actualitate; romantismul dezvoltă ca metodă istorico-literară analiza textelor pe criterii filologice și estetice: însăși noțiunea de exegeză literară, „hermeneutică“, este o creație a romantismului. Textul literar este prezentat comparativ pe plan național și inter-literar, urmărindu-se filiațiile și înrudirile prin precizarea și studierea elementelor paralele sau comune.

Este de la sine înțeles că romantismul german trebuie privit pe de o parte în specificul său, pe de altă parte, însă, în contextul mișcării romantice europene. Pentru că romantismul este un fenomen european și rezultă în esență din situația post-revoluționară creată în urma înfrângerii tendințelor proletare ale revoluției franceze, ale cărei repercusiuni europene sînt cunoscute. În urma acestei înfrîngerii, raționalismul secolului luminilor, ce fundase teoretic revoluția franceză, devine problematic, el face loc unei orientări iraționaliste utopiste, fie că acest utopism este socialist (Saint-Simon), fie pascist (reîntoarcerea la „ordo“-ul feudal medieval, idealizat ca o stare patriarhală de armonie socială), fie (în unele cazuri) exemplar (fapta trecută e proiectată într-o formă idealizată în viitor ca un model spre care se tinde). Ecoul european al revoluției franceze și al rezultatelor acesteia este legat de expansiunea napoleoniană, în sine contradictorie, care însă prin războaiele purtate sub flamura revoluției a ocazionat puternice mișcări antifeudale în țările europene, mai ales în Germania, Italia și Spania. Cît de puternic se împletește în mișcarea romantică politicul, filozoficul și poeticul ne-o arată A. W. Schlegel care vede în revoluția franceză, pe de o parte, în *Teoria despre știință* a lui Fichte și în romanul *Wilhelm Meister* al lui Goethe, pe de altă parte, „cele trei tendințe ale secolului“.

Aceasta explică, pe de o parte, valoarea națională a mișcărilor romantice, pe de altă parte afinitățile lor europene, în care fiecare romantism național aduce o contribuție specifică. În ceea ce privește romantismul german, contribuția sa poate fi sintetizată în următoarele elemente:

— Devine cunoscut după 1810 prin intermediul a două mari personalități: M-me de Staël (excelentă cunosătoare a literaturii germane, a cărei operă, *De l'Allemagne*, are un larg răsunet și se bucură de o mare circulație) și A. W. Schlegel, atît prin legăturile sale cu M-me de Staël, cît și independent, prin prelegerile sale berlineze (1802—1804), traduse între 1812—1814 în limbile engleză, franceză și italiană. Lacretelle îl denumeste puțin mai tîrziu drept „Quintilianul romantismului“.

— Noțiunea de romantic e aplicată, în ceea ce privește literatura germană, prin extensiune și cu predilecție la autori și opere anterioare mișcării romantice propriu-zise. Sînt astfel socotite romantice poeziile lui Bürger (e cunoscut de altfel răsunetul fulgerător al baladei *Lenore*), romanul *Werther* sau drama *Götz* ale lui Goethe. Chiar opere care din punct de vedere al romanticilor germani sînt socotite clasice apar în interpretări din afara Germaniei drept romantice: *Faust*, *Hermann und Dorothea*, *Jungfrau von Orleans*

Aceasta dovedește, pînă la urmă, cît sînt de elastice conceptele literare, relativizate după locul din care sînt emise și din prisma prin care se gîndește.

— Mai interesant apare faptul că opere literare germane ca cele citate și interpretate drept romantice sînt date ca exemplu în critica și estetica literară străină, pentru susținerea teoriei tipologiei dichotomice în evoluția literaturii, care, cu variații de terminologie, continuă și în secolul al XIX-lea după ce dominase întregul secol al XVIII-lea. Găsim de fapt aici originea punctului de contact între romantismul german și celelalte literaturi europene; așa cum se exprimă M-me de Staël, „numele de romantic a fost de curînd introdus în Germania pentru a desemna poezia la a cărei origine au fost cîntecele trubadurilor, poezia născută din cavalerism [=cavalerii feudali] și creștinism”.

În final, cîteva considerații privind posteritatea romantismului. Nu intenționăm să ne referim la noțiunea de romanticism în sensul afinității spirituale și a unor poziții personale, ci la apelul direct la experiența romantismului german și la reluarea acestuia ca concepție estetică sau ideologie social-politică. Desigur că aceste reluări sînt la rîndul lor implantate într-o anumită realitate socială care făcea posibil revirimentul romantic, iar în esență sa calitativă acea reînviere romantică se realizează selectiv în forme și în idei.

Din punct de vedere estetic, după o epocă de dominare a realismului și naturalismului, spre sfîrșitul secolului al XIX-lea se constată o reîntoarcere spre tendințe romantizante („neoromantism”), cărora le sînt tributari scriitori cunoscuți, fie numai în perioada inițială a creației lor (H. Mann, Hermann Hesse), fie ca o treaptă de evoluție (G. Hauptmann). Consecvent neoromantică poate fi considerată Ricarda Huch, autoarea unei foarte cunoscute monografii asupra romantismului. Alte filiații directe ale romantismului găsim în simbolismul german, dezvoltat mult mai tîrziu ca cel francez și la unele dimensiuni proprii, exprimat într-un ermetism care l-a izolat din mișcarea literară (Stefan George și școala lui).

Mult mai pernicioase s-au dovedit elementele iraționaliste și paseiste care au dominat concepția social-politică a romantismului german, spre deosebire de romantismul din Franța, Anglia, Italia sau cel din literatura noastră. Explicabile prin condițiile specifice de dezvoltare a societății germane la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, asemenea elemente au fost accentuate și sistematizate într-o poziție de negare a progresului și de reîntoarcere spre trecut (evul mediu) în momentele de reacțiune socială de după 1870, culminînd la ideologii național-socialismului, care, peste Chamberlain și Nietzsche, se proclamau continuatori direcți ai romantismului și, peste acesta, ai misticismului. Înțelegem de aceea rezervele exprimate de gînditorii marxiști și de numeroși oameni de cultură raționaliști față de romantismul german; recunoscîndu-i meritele poetice, ei semnalează totodată implicațiile reacționare pentru viața socială ale iraționalismului romantic.

Aceasta rămîne și în continuare dilema în considerarea romantismului german: simpatia, pe de o parte, pentru căutarea artistică, pentru avîntul spre inepuizabilul absolut, reticența, pe de altă parte, față de renunțarea la rațiune, singura prin care ființa umană își poate soluționa problemele de viață și cele sociale.

CONSIDÉRATIONS SUR LE ROMANTISME ALLEMAND

Résumé

L'exposé se propose de donner une vue d'ensemble sur le romantisme allemand : sa place dans l'évolution de la littérature allemande, ses rapports avec le „Sturm und Drang“, le classicisme de Weimar et le romantisme européen du temps. Après avoir caractérisé les moments principaux du mouvement romantique, l'auteur souligne ses traits poétiques et esthétiques les plus importants, la réception des anciennes littératures nationales, européennes et orientales, et en même temps la nouvelle compréhension de l'antiquité „classique“, l'intérêt pour la poésie populaire. On mentionne la contribution du romantisme allemand au fondement de la recherche, surtout pour les sciences sociales et les sciences de l'homme. En ce qui concerne la position du romantisme allemand dans le cadre du mouvement romantique européen, interprété comme une opposition post-révolutionnaire contre le rationalisme du siècle des lumières, on indique le rôle d'intermédiaire de M-me de Staël et de A. W. Schlegel ; mais sur le plan européen la notion de „romantique“ a un sens typologique et est appliquée aux écrivains et aux oeuvres de la période du „Sturm und Drang“, et même du classicisme de Weimar. La fin de l'exposé, consacrée à la postérité du romantisme, contient des considérations sur la valeur du néo-romantisme fin du XIX-ème siècle ; en même temps on montre l'appel des forces politiques réactionnaires, culminant avec le national-socialisme, à l'idéologie irrationaliste du romantisme comme argument des propres conceptions politiques. Cette double et problématique postérité explique les réticences faites par les penseurs et les historiens littéraires rationalistes et marxistes dans l'appréciation du romantisme allemand.

BETRACHTUNGEN ZUR DEUTSCHEN ROMANTIK

Zusammenfassung

Der Vortrag setzt sich zum Ziel, einen Gesamtüberblick über die deutsche Romantik zu geben: ihre Stellung im Rahmen der Entwicklung der deutschen Literatur, ihre Beziehungen zum Sturm und Drang und zur Weimarer Klassik, so wie zur europäischen Romantik der Zeit. Nach einer Charakterisierung der Hauptmomente der romantischen Bewegung werden die wichtigsten poetischen und ästhetischen Kennzeichen hervorgehoben, die Rezeption der alten nationalen, europäischen und orientalischen Literaturen, auch das neue, vertiefte Verständnis für die „klassische“ Antike, das Interesse für die Volksdichtung und ihre Bedeutung herausgestrichen. Es wird auf den Beitrag der deutschen Romantik zur theoretischen Grundlegung der wissenschaftlichen Forschung, besonders der sozial-humanistischen, hingewiesen. Was die Stellung der deutschen Roman-

tik innerhalb der zeitgenössischen europäischen Bewegung betrifft, die als eine nachrevolutionäre Opposition gegen den Rationalismus der Aufklärung gedeutet ist, wird auf die Vermittlerrolle von Frau von Staël so wie von A. W. Schlegel hingewiesen und die Tatsache hervorgehoben, daß man (typologisch) den Begriff „Romantisch“ auf Schriftsteller und Werke des Sturms und Drangs, auch der Weimarer Klassik erweitert. Der Schluß des Vortrags, der die Posterität der Romantik skizziert, enthält Betrachtungen über den Wert der literarischen Neuromantik Ausgang des 19. Jahrhunderts, gleichzeitig wird das Zurückgreifen der reaktionären politischen Kräfte bis zum Nationalsozialismus auf die irrationalistische romantische Ideologie als Argument der eigenen politischen Konzeption hervorgehoben. Diese fragwürdige doppelte Posterität erklärt die zurückhaltende Wertschätzung des deutschen romantischen Phänomens bei den rationalistischen und marxistischen Denkern und Literaturhistorikern.

Aspecte ale polemicii clasicism-romantism în literatura română

D. PĂCURARIU

Primele seisme puternice ale curentului romantic se simt în literatura română spre sfârșitul celui de-al treilea deceniu al veacului trecut. Fenomenul reflectă, pe plan literar, o stare de spirit agitată, determinată de lupta pentru emanciparea națională și socială a Țărilor Române, intrată, după răscoala lui Tudor Vladimirescu, într-o perioadă de mare avânt. Întemeierea presei de informație și de cultură în limba română, dezvoltarea învățămîntului național, a activității teatrale, literare, a mișcării culturale în general, au loc în contextul unor năzuințe și eforturi mai largi spre schimbări profunde, revoluționare, în viața socială și politică a țării, spre afirmarea individualității, pe toate planurile, a națiunii. Orientarea, preponderent erotică, a poeziei românești din perioada anterioară, aflată sub auspiciile bătrînului Anacreon sau a neonacronților de la sfârșitul veacului al XVIII-lea, începe a fi depășită. Costache Negruzzi, la 1835, în prefața la traducerea piesei *30 de ani sau viața unui jucător de cărți*, M. Kogălniceanu, la 1840, în prefața „Daciei literare”, subliniază ideea necesității inspirației din tradițiile istoriei naționale, din viața societății românești.

În *Cuvîntul Introductiv la cursul de istorie națională*, din 1843, Kogălniceanu vorbea, cu patos înflăcărat, în spiritul istoriografiei și concepției estetice romantice, despre importanța studierii și a valorificării științifice și artistice a momentelor înălțătoare din istoria țării. „Ce interes mare trebuie să aibă istoria națională pentru noi, îmi place a crede că și d-voastră o înțelegeți ca și mine — spunea el —. Ea ne arată întîmplările, faptele strămoșilor noștri, care prin moștenire sînt și a noastră. Inima mi se bate cînd aud rostind numele lui Alexandru cel Bun, lui Ștefan cel Mare, lui Mihai Viteazul; da, domnilor mei! Și nu mă rușinez a vă zice că acești bărbați pentru mine sînt mai mult decît Alexandru cel Mare, decît Anibal, decît Cezar; aceștia sînt eroii lumii, în loc ca cei dinții sînt eroii patriei mele. Pentru mine bătălia de la Războieni are mai mare interes decît lupta de la Termopile, și izbînda de la Racova și de la Călugăreni îmi par mai strălucite decît acele de la Maraton și Salamina, pentru că sînt cîștigate de români! Chiar locurile patriei mele îmi par mai plăcute, mai frumoase decît locurile cele mai clasice. Suceava, Tîrgoviște sînt pentru mine mai mult decît Sparta și Atena! Baia, un sat ca toate satele pen-

tru străini, pentru român are mai mult preț decât pentru Corintul”¹. Ne trebuie, spune el în continuare, o carte care să fie „pentru noi aceea ce *Iliada* era pentru greci”². Nu-i greu de descifrat într-un atare citat, în care se exprimă elogiu pentru eroii istoriei naționale, mai importanți a fi cunoscuți de către publicul român decât eroii antichității, tonul manifestelor romantice menite a discredita vechii idoli și vechile modele clasice ale istoriografiei și ale creației literare. În același an, Kogălniceanu, prefăcând volumul de *Poezii* de Al. Hrișoverghi, ironiza la scriitorii perioadei anterioare, mimarea manierei literaturii vechi grecești și latine. „La fiește care rînd a compunerilor din vremea aceea — scria autorul prefeței — nu găsești decât muze și iar muze, Apollon, Orfeos, Belona ; cînd Mars, cînd Aris, Aheron, Dafnis, Tîrsis, și toți zeii din Olimp și Tartar. Toate acele compuneri era ode imitate, versuri anacreontice, imne și fabule și mai ales sonete, felul de poezie favorit al Orfeilor carii ne asurzeau urechile pe atunci”³.

De pe aceleași poziții, însă radical romantice, Cezar Bolliac repudia, în articolele sale, „Olimpii și Paradisi”⁴ (pe Homer și Milton), ca și explicațiile date poeziei de un Aristotel, Horațiu, Boileau⁵ și pleda pentru orientarea mesianică, socială, a literaturii.

E e perioadă agitată, de freamăt și aspirații, de entuziasm patriotic și umanitar, asemănătoare, într-un anume fel, *Sturm und Drang*-ului german, sau *Risorgiment*-ului italian, la care scriitorii participă cu însuflețire și pe care ei, poeții mai ales, se străduiesc să o exprime în opera lor. „În 16 ani, de la 1835 pînă la 1851 — scria, cu patos romantic, în *Studie Moldovană*, Alecu Russo, referindu-se la entuziasmul avîntat al generației sale — mai mult a trăit Moldova decât în cele cinci sute ani istorice, de la descălecarea lui Dragoș la 1359, pînă în zilele părinților noștri /.../ Părinții noștri au deschis ochii în

¹ M. Kogălniceanu, *Scrieri alese*, II, E.S.P.L.A., 1955, p. 10—11.

² *Ibidem*, p. 12.

³ M. Kogălniceanu, *Scrieri alese*, I, ed. cit., p. 186—187.

⁴ Cezar Bolliac, *Opere*, II, E.S.P.L.A., 1956, p. 17.

⁵ *Ibidem*, p. 23 : „Nu te mira însă, domnul meu, că nu urmez poveștile d-lui Boileau cu sugrumarea și omorîrea cugetărilor mele scoase odată afară de mine /.../ acele lumi întregi de poezie nu s-au făcut pe regulile d-lui Boileau /.../ Shakespeare și Hugo vor trăi, domnule Boileau, fără reguli, precum trăiesc Osianii și se renasc în toate limbele fără să fi avut limbă făurată la fabrica d-tale, sau avînd o limbă foarte imperfectă. Să lăsăm utopiile literare și să mai zicem ceva asupra poeziei : Ce este alt poetul dacă nu este o reflexie a naturii văzute și nevăzute ? Oare natura este totdeauna perfectă ? Toată vegetația este numai de cedri și de roze, toată animalitatea de lei și armăsari, de acvile și păuni ? Lîngă crin nu crește și scaetele, lîngă micunea, viorea, nu crește și urzica ? Nici un loc sterp, nici un cer îngălat, nici o plantă ghimpoasă și uscată, nici o stîrpirură animală, nici un monstru, nici o creație greșită în natură ? Toată planta frumoasă trebuie oare să aibă și miros, și toată planta mirositoare trebuie să fie frumoasă ? Pupăza trebuie să cînte ca privighetoarea și privighetoarea să fie frumoasă ca pupăza ? Pentru ce pretindem ca poezia să fie perfectă și mai consecventă decât natura ? Toată muma are ea tot acea porție de iubire pentru fiii săi ? Ura, ambiția, amorul sînt tot într-un grad pronunțate în fiecare individ ? Nici un simțămînt îngălat, nici o patimă slabă, nici o fizionomie neînsemnătoare, nici o față nesigură, nici o nuanță spălăcită, nici un sunet neînțeles și fals ! O, domnul meu, sîntem foarte aspri cu poeții !”

leagănul strămoșesc, oamenii de la 1835, cari inaugurează generația de față, au răsărit în larma ideilor nouă”⁶.

Într-un atare context, de luptă și de optimism civic, se desfășoară mișcarea literară în cele trei provincii românești, sub auspicii evident romantice.

Și totuși, orientarea clasică nu este esențial înlăturată. Dimpotrivă, ea se afirmă puternic, disputându-și întâietatea cu romantismul pe zone întinse ale mișcării literare. Poezia lirică, parțial nuvela și memorialul de călătorie ca și, în bună parte, romanul în faza lungă a copilăriei sale, sînt dominate în genere de romantism, în timp ce fabula și epistola (în versuri și proză), specii larg cultivate în epocă pașoptistă, comedia, precum și întreaga mișcare teatrală, pînă tîrziu după 1850 — se află sub auspicii vădit clasice. În genere, majoritatea scriitorilor reprezentativi din epocă (un Heliade, Alexandrescu, Negruzzi, Alecsandri ș.a.) oscilează între clasicism și romantism. Despre V. Alecsandri, de pildă, Ion Pillat spunea că „e un clasic desăvîrșit care a împrumutat haina romantică cît timp această mișcare se identifica în sufletul românesc cu ideea de eliberare națională, politică și socială”⁷. Deosebit de semnificative însă, pentru înțelegerea tendințelor manifestate în climatul literar al epocii pre-și postpașoptiste, ni se par discuțiile teoretice, nu odată foarte aprinse, în problemele literare. Pozițiile literaturii clasice sînt afirmate cu insistență, apărate uneori cu vehemență împotriva tendințelor noi; asistăm la polemici între adepți ai orientării clasice și romantice, uneori deosebit de violente, încît a susține, cum se întîmplă de obicei, că romantismul a pătruns și s-a afirmat în literatura română fără rezistență, precum în alte literaturi, fără confruntări teoretice cu clasicismul care n-ar fi existat, este o profundă eroare. Deosebirea rezidă doar în faptul că, în timp ce în alte părți (în literatura germană, engleză, franceză, de pildă), romantismul se impune de o manieră categorică, la noi confruntarea de opinii se prelungește, iar scriitorii de obicei oscilează.

Spuneam că orientarea mișcării teatrale românești în faza incipientă, pînă spre mijlocul veacului trecut, cum o arată traducерile din alte limbi ca și piesele de teatru originale, ale unui Facca, Bălăcescu, Matei Millo, Negruzzi, în bună parte Alecsandri ș.a., era, în ansamblu, clasică. Articolele numeroase referitoare la semnificația teatrului, publicate în acest timp în presa vremii, sînt și ele concludente. De pildă, într-un articol, *Teatrul Bucureștilor*, aparținînd lui Heliade-Rădulescu, publicat în ziarul „Curierul” din 9 noiembrie 1833, anul înființării Filarmonicii, se subliniază, în spiritul esteticii clasice, rolul educativ al teatrului⁸. Aceeași idee și în articolul nesemnat, *Despre influența teatrului* („Gazeta teatrului național”, nr. 2, 1835), în care se face elogiul comediei și al tragediei, citîndu-se numele lui Molière, al lui Corneille și al lui Voltaire. Altădată (articolul *Cugetări asupra teatrului* de I. Voinescu II, în „Gazeta teatrului național”, nr. 5, 1836), se subliniază importanța tea-

⁶ A. Russo, *Piatra Teinlui*, E.S.P.L.A., 1963, p. 12.

⁷ I. Pillat, *Romantismul român*, în *Romantismul european*, București, 1932, p. 152.

⁸ „Să ne zugrăvească și să ne insuflă virtuțile, să ne facă urcicioase viciile... înșfîrșiți să ne fie model de purtare și elocvență”.

trului grecesc⁹ și se elogiază iarăși comediile lui Molière,¹⁰ în genere literatura și mitologia greacă, respingându-se opera ca specie muzicală (caracterizată ca „iasmă pompoasă“), ca și înclinația pentru nou și originalitate cu orice preț, ceea ce dă articolului un caracter polemic vizînd romantismul¹¹. Astfel de opinii, în esență clasice, sînt frecvente în perioada 1830-1840 și chiar mai tîrziu. Făcînd, într-o scrisoare cu sens polemic, adresată lui Voinescu II (publicată în ziarul „Curiosul“, nr. 3, 1837) apologia lui Victor Hugo, Cezar Bolliac înțelegea, înainte de toate, să-și apere idolul de „critici“ foarte severe (acuză principală că e „sal“, adică murdar), făcută de pe pozițiile unei concepții antiromantice, împărtășite se vede larg în epocă, devreme ce autorul scrisorii concludă că „teatrul nostru nu este încă în stare a reprezenta un romantism ca al lui Hugo, dar gîndesc că viitorul îl va aduce și în acea treaptă.“

Cînd C. Negruzzi, sub înfrîurirea evidentă a romantismului, afirmă în prefața traducerii din 1835 că ar dori să vadă pe scenă eroi din istoria națională, iar într-o altă prefață, din 1837, la traducerea piesei *Maria Tudor*, de Victor Hugo, exaltînd teatrul acestuia, al lui Dumas și Delavigne, repudiînd pe Molière, Corneille, Racine și Voltaire, el pune la temelie concepției sale totuși ideea, larg vehiculată în epocă și pornind din clasicism, că teatrul e o „școală de morală“¹². Într-o scrisoare din 1838 către G. Asachi, referitoare la organizarea teatrului național din Iași, C. Negruzzi recomandă, cu evident accent polemic antiromantic, ca piesele din repertoriu să fie „alese și potrivite cu gustul publicului, elegante nu triviale, comice nu bufone (...), tragice nu sîngeroase“¹³. În același spirit vorbește scriitorul într-un articol de mai tîrziu (*Studii asupra limbei române*, 1862—63), evocînd repertoriul teatrului ieșean din perioada directoratului său de la 1840. „Dacă unele piese — precizează Negruzzi — aveau oarecare expresii familiare, ele erau la locul lor și îndată venea dialogul elegant, fără pretenție și natural. Comedia nu ajunsese a fi burlescă și drama era tragică fără a fi zbuciumată și hidoasă.“¹⁴

Obiecțiile aduse în 1846 piesei lui Russo, *Băcălia ambițioasă*, de către articolul lui D. Gusti, în „Albina românească“ (din 17 ianuarie), obiecții care

⁹ „Grecilor este datoare lumea cea civilizată întocmirea mîntuitoare a teatrului, această școală de morală practică.“

¹⁰ „Isprăviile comediei, în ziua de astăzi, cine nu le cunoaște? Cine poate număra facerile de bine ale lui Molière? El ne-a făcut să vedem cît de ticăloși, cît de înșelați și cît de ridicoli sînt Harpagonii. Cît sînt de uricioși și vătămători Tartufii, vază și ei înșiși și îngrozească-se. Iată ținuta teatrului, iată sfîrșitul acestei întocmiri mîntuitoare care în mijlocul petrecerii ne face să găsim școala cea mai bună de morală.“

¹¹ „Ei aflînd că o zicere nouă, e expresie ce altul n-a întrebuințat-o, o idee nouă sau altfel exprimată caracterizează pe adevăratul poet, ca să fie și ei noi, ca să imiteze și ei pe Byron, vrînd și nevrînd, or să dea într-o mie de stravaganțe. Și tot o să-mi placă totdeauna mai bine pentru viteaz să zic Marț decît un cazac cu mustățile lungi amenințînd Olimpul. Briul cusut cu grații al Vinerii totdeauna va înfățișa o icoană delicioasă la imaginația noastră, precum zmintitul de Orest totdeauna va face să bată inima de cele mai vii simțiri, iar Madelona slujnica care sperie pe besmeticul parazit de Vensan că stăpînul o să-i taie urechile, nu știu de poate vorbi inimii.“

¹² C. Negruzzi, *Păcatele Tinerețelor*, E.S.P.L.A., 1959, p. 226.

¹³ *Ibidem*, p. 264.

¹⁴ *Ibidem*, p. 249—250.

provoacă răspunsul cunoscut al autorului *Cîntării României* din articolul *Critica criticii*, trădează, la fel, o concepție clasică. Gusti era profesor la Academia Mihăileană, și, cîțiva ani mai târziu, în 1852, a publicat o *Ritorică română pentru tinerime*, întocmită pe principii clasice, care a servit ca manual pentru elevii Academiei. Ce reproșează piesei recenzentul? „Stilul său familiar“, „cuvinte cam groase“ și faptul că principalul personaj negativ, Gălușcă, demască în final că urmărirea căsătoriei cu fata boierului doar pentru a pune mîna pe zestrea acesteia, nu e sancționat în vreun fel. „El fuge din casa bacalului și privitorii nu văd nici un fel de răsplătire pentru dînsul“, afirmă recenzentul pe linia concepției sale clasice, teoretizată în manualul amintit. Scopul literaturii, scrie Gusti în *Ritorică*, este „învățătura spiritelor și îndreptarea moravurilor“, a „insufila neconținut amor pentru virtute“, a „reprezentarea virtutea prin coloarele cele mai strălucite, să o facă de respectat și de iubit chiar în nenorocirile cele mai apăsătoare; iar vițiile să le zugrăvească prin tot aceea ce-i mai posomorît și urîcios, însufîindu-i prin ele dezgust, dispreț și teroare.“¹⁵

Opiniile clasice, nu numai în ce privește teatrul, ci creația literară în general, abundă în epoca pre- și postpașoptistă. Caracterizîndu-și opera poetică în prefața volumului de *Poezii* din 1836, Gh. Asachi, scriitor de structură clasică, scria următoarele: „Îndreptat de *pilde clasice* și de firea limbei, s-au sînguit a urma sistemului care cere ca poezia, ce este *productul cel mai ales al cugetării prin simțire înălțată*, să *răsune prin ziceri elegante și armonioase*....“¹⁶ Călăuzit de aceeași concepție și de idei iluministe, Asachi schița, la 1839, portretul ideal al „omului literat“, a cărui întreagă menire este „de a încînta (a disface) pe oameni, a-i lumina și a le fi de folos“, străduindu-se, pentru aceasta, a se instrui mereu, cu tot ce însemnează izbîndă a spiritului, a iubi „tot ce este frumos și adevărat“. Pentru o asemenea ureche, — conclusea, precizînd, autorul — sună armonia poeziilor lui Virgiliu, a lui Tasso și a lui Racine, pentru asemenea sentiment Tacitus au aruncat înfricoșate scînteieri pe inima tiranilor, către dînsul se adresează Montesquieu cînd apără dritul omenirii, Fénelon cînd împodobește virtutea“¹⁷.

În Transilvania, Ion Barac făcea, la 1837, într-un articol, *Pentru idile*, din „Foaia Duminicii“ nr. 11, apologia Greciei antice („hrănitorea tuturor măiestriilor celor frumoase“) și a idilei pastorale, ilustrată, se arată, de Teocrit și continuată, în epoca modernă, de Gessner și Kleist. Un an mai târziu, Barițiu elogia spiritul clasic care, în concepția sa, însemna „o vîlfă și frumuseță simplă, un tact de a-și ține în ochi scopul ce-l avea, o măsură proporționată, o armonie, o soliditate plastică și o desăvîrșire formală“, „o proporție harmonică a tuturor părților“, „materia și forma să-și răspundă una la alta deplin, ca fieșcare cuget să-și aibă expresia sa vie și ca armonia ce se află în părți să se afle și în lucrul tot“, „prin urmare tot ce poate sluji de model,

¹⁵ D. Gusti, *op. cit. supra*, p. 46—47.

¹⁶ Gh. Asachi, *Scrieri literare*, I, E.S.P.L.A., 1957, p. 41.

¹⁷ *Ibidem*, II, p. 333—334.

de pildă vrednică de urmat".¹⁸ Clasicismul, realizat în chip ideal în creația scriitorilor greci și latini care rămân pentru totdeauna „dascălii lumii de acum”, poate fi întâlnit și la scriitorii din epocile ulterioare, moderne chiar, în măsura în care opera acestora realizează desăvârșirea și poate servi ca model pe linia trăsăturilor indicate mai sus. În această privință, lărgind sfera noțiunii, Bariț consideră că fiecare literatură a Europei are, în dezvoltarea sa, o perioadă clasică, identificată cu epoca supremei sale înfloriri și în care intră, alături de clasici propriu-ziși, și scriitori aparținând altor direcții literare, romantismului de pildă, delimitat net, la începutul articolului, de clasicism. În sensul acestei concepții el recomandă tinerilor, ca lectură fundamentală pentru formarea lor intelectuală, „istoria și scrierile poetilor clasici” (*Lectura... în „Foaie pentru minte...”* nr. 4, 1839), subliniind o idee esențială pentru doctrina clasică, anume că talentul trebuie cultivat prin reguli („a păzi niște reguli, pe care alți genii înaintea voastră au aflat cu cale a le păzi neapărat” — *Învățăceilor de poezie*, în „Foaie pentru minte...” nr. 44, 1843).

Grigore Alexandrescu se afirmă ca poet liric — preponderent romantic — și ca fabulist, autor de satire și epistole — ca un scriitor de structură clasică. În epistole, poetul exprimă deschis, adesea polemic, crezul estetic, subsumat, în ansamblu, clasicismului. În același sens este scrisă și prefața poetului la volumul de poezii din 1847, în care se relevă importanța travaliului în compunerea poeziilor și faptul că „lucrările imaginației”, respectiv literatura și arta, trebuie să se sprijine pe rațiune, scopul lor fiind „frumosul ideal sau strălucirea adevărului”. Menirea poeziei este de a „plăcea” și de a înnobila, de a educa în sensul preconizat de estetica clasică: să exprime „trebuițele societății și să deștepte simțimente frumoase și nobile care înalță sufletul prin idei morale și divine pînă în viitorul nemărginit și în anii cei vecinici”.¹⁹ Literatura română, cu o experiență insuficient acumulată, nu a ajuns încă să dea capodopere „care să poată sluji de model netăgăduit”, deoarece astfel de creații apar în literaturile „formate”, cu limbi „statornicite”.²⁰

Nu în altă direcție înclină și opiniile tînarului poet Baronzii, din prefața la volumul său de poezii *Cugetările singurătății*, publicat de asemenea în 1847, volum orientat, în ansamblu, romantic. Voind să explice ce este poezia și care sînt factorii săi determinanți, autorul, după ce amintește imparțial unele teorii în această privință (influența climei, a mediului, a temperamentului), subliniază cu deosebire concepția „învățătorului concherantului Asiei”, adică a lui Aristotel, care zice că „poezia e fiica aplicării ce are omul pentru imitație”. De unde „Boileau — se precizează în continuare — a tras o idee mare în arta sa poetică, idee ce s-a comunicat în cei posteriori sub felurite chipuri”. Prefațatorul se referă apoi pe larg la poezia greco-latină, împărțind-o în „cinci feluri”, apoi la poezie în genere, căreia-i distinge două vîrste: antică, dinainte de creștinism, „simplă, entuziastă, profetică, trăsătura sa principală fiind oda”; modernă, aparținînd epocilor ulterioare, elegiacă, „amoroasă”, satirică, „infernala”, omenească, caracterul său principal fiind drama.

¹⁸ George Barițiu, *Articole literare*, E.S.P.L.A., 1959, p. 31—32.

¹⁹ Gr. Alexandrescu, *Opere*, I, E.S.P.L.A., 1957, p. 66.

²⁰ *Ibidem*.

Spre care din aceste două vârste se îndreaptă preferința autorului? Spre literatura clasicismului antic greco-latin, „singura neimitatoare, ca întâia născută (...), simplă ca morala poetilor d-atunci”. Semnificativ pentru concepția estetică clasică a acestei prefețe ni se pare și faptul că, în șirul lung al scriitorilor citați, nu apare nici un romantic, deși ne aflăm într-un moment când romantismul dăduse majoritatea marilor sale opere reprezentative și, în bună măsură, el domina încă viața literară a Europei prin scriitori iluștri (un Hugo, Lamartine, Lamennais, Musset, Vigny, Michelet, Lenau, Heine, etc.) care trăiau și scriau, exercitând o puternică înmăsurare asupra opiniei publice.

Al. Odobescu, influențat în tinerețe de romantism, în unele poezii și în nuvele, traducător însă și exeget entuziast al literaturii greco-latine, rămas toată viața un teoretician adept al limpezimii artei clasice, într-un amplu articol intitulat *Bazele unei literaturi naționale*, datînd din 1855, dar publicat abia în ultimii ani, aprecia că talentul literar trebuie educat prin studiul temeinic al limbii și al „frumosașelor modeluri”,²¹ adică al operelor valoroase, în speță clasice, create de înaintași. Romantismul era violent repudiat, operele fiind, după părerea lui Odobescu, „roduri ale unei imaginații exaltate și întunecate, pline de idei bizare și de fapte îngrozitoare și peste fire”.²² Și mai departe: „Pentru exageratorii acestei școli, totul se reducea la acest axiom: «Cine știe să înșire o urmare de cuvinte, ce sună ciudat la ureche, astfel încît să înfățișeze minții niște tablouri pline de contrasturi și cît se poate mai împotrivoare firei, acela e poet. Sufletu-i trebuie în veci să pătimească, tot ce e cu neputință să-l dorească și să zică pe toate tonurile că nimic nu e bine pe pămînt, nici în ceruri, nici în iad și că, prin urmare, moartea e singura scăpare a neamului omenesc.» Astfel trebuie să fie poetul romantic. Ce batjocură!”²³

O asemenea respingere violentă a romantismului, de pe pozițiile esteticii clasice, nu e singulară în epocă. Zece ani mai târziu, V. Alexandrescu-Ureche, profesor universitar și scriitor cunoscut, într-o conferință intitulată *De clasicism, romantism și realism*, ținută în „salonul Ministerului de culte și instrucțiune publică”, își exprima, în termeni nu mai puțin severi, dezaprobarea pentru literatura romantică, dar și realistă, în numele unui ideal clasic.

Semnificative pentru înțelegerea amplexării pe care o au în epoca pre-și post-pașoptistă reacțiile antiromantice sînt și alte exemple. Dincolo de unele rațiuni personale, de răfuială mărunță, care stau la baza pamfletului *Domnul Sarsailă autorul de Heliade Rădulescu*, scriitor de un eclectism tipic, oscilînd între clasicism și romantism, pamfletul este, în esență, o șarjă antiromantică. Iată imaginea caricată a poetului romantic, ilustrată și prin caricaturi-desene care însoțesc textul: „Așa mai întîi de toate trebuie să fii fără căpătîi, ca să zică că sînt slobod (...) în cămara mea cu cît va fi mai nemăturat, cu atîta o să dea un ton că prea puțin mă gîndesc la lucrurile acestea trecătoare ce n-au aface cu nemurirea (...) hainele să-mi fie deosebite, părul să-mi fie (...) ceva mai deosebit (...) fracul o față... cam așa (...) pe pantaloni să am cîteva

²¹ Alexandru Odobescu, *Opere*, I, Editura Academiei, 1965, p. 187.

²² *Ibidem*, p. 191.

²³ *Ibidem*, p. 191—192.

picături de cerneală ; cînd voi vorbi cu oamenii să mă răţoiesc, să-mi muşc buzele, să pui ochii în grindă, ca să seamăn inspirat (...). Cînd oi scrie să mă bag prin fundături ; să mă sui pe locuri cocoţate (...) într-un cuvînt, să fiu deosebit (...). Acum sînt la modă d'alde D. Sarsailă, Sgîndărilă, ... autorii reginerăţiei româneşti. Aceştia sînt apărătorii libertăţii româneşti, pentru că şi dacă nu vor fi români, dar sînt liberali dumnealor ca aceia (...) Apoi de este să descrie natura în simplitatea ei (cu toate că d-lui mai niciodată nu-i plac lucrurile simple şi se nebuneşte după peştri), vreun cîmp vesel, sincer, senin, vreo apă limpede, vreun crîng, vreo dumbravă, un deluleţ, un munte, D. Sarsailă, ca să fie înalt, îl vezi că e numai trăznete şi plesnete, numai urlete şi vaiete, apsoara i se pare o mare în talazuri, cîmpul păstorilor o tabără sîngeroasă, fluierul o trîmbiţă d'ale mari ; e numai grozăvii şi potoape D. Sarsailă. Cînd e dumnealui trist sau melanholic, e numai foc şi inimă albastă, cu toate că mai niciodată nu e trist, dar zice aşa, că e al dracului, ştie să se prefacă hoţul ca să arză inima bieteii creştine. E viclean, uită-te, de n-are marginii" ²⁴... O atare şarjă este şi sceneta *Un poet romantic* a cunoscutului actor Matei Millo, autor al unor comedii idilice, în genul vodevilurilor clasice. Eroul principal, un tînar poet, pune în uimire pe doi bătrîni, Stan şi Mariţa, oameni de bun simţ, prin excentricitatea grotescă a ţinutei şi a stilului vorbirii sale („Cine-i fiara asta cu plete (...) şi cu barba-n furculiţă ?" ²⁵ se întrebă bătrînii contrariaţi). Lipsa de măsură, comparaţiile şi metaforele exagerate, afectarea în genere a tonului, într-un cuvînt stilul romantic, precum şi înfăţişarea exterioră a poetului sînt luate în derîdere, caricat („...sînt poet, poet romantic. / Şi din pieptu-mi poezie, vedeţi curge gemînd jalnic" ²⁶, spune tînarul prezentîndu-se).

Exemplele se pot înmulţi. Ele probează că polemica romantism-clasicism a existat în literatura română, în forme uneori vehemente ; că tendinţele clasice se menţin la noi, în epoca romantică, foarte puternice. Acest fapt, reflectat nu numai în opinii exprimate direct, adeseori polemic, ci şi în procesul de creaţie, în ansamblul complex al mişcării literare, dă romantismului românesc o fizionomie aparte, care trebuie studiată temeinic, în nuanţele sale.

ASPECTS DE LA POLÉMIQUE CLASSICISME-ROMANTISME DANS LA LITTÉRATURE ROUMAINE

Résumé

On affirme généralement que le romantisme s'est imposé et a pénétré dans la littérature roumaine sans résistance et sans confrontations théoriques avec le

²⁴ I. Heliade Rădulescu, *Opere*, I, Bucureşti, Editura Fundaţiilor, p. 246—251.

²⁵ *Primii noştri dramaturgi*, E.S.P.L.A., 1956, p. 361.

²⁶ *Ibidem*, p. 364.

9

classicisme, considéré comme inexistant. La présente étude se propose de démontrer que les tendances classiques se sont maintenues profondément chez nous dans l'époque romantique, et qu'il y a eu une polémique romantisme-classicisme, revêtant parfois des formes véhémentes. Ainsi, Kogălniceanu, Bolliac, Russo et d'autres expriment des professions de foi romantique et ironisent ou répudient violemment la manière et les conceptions classiques. Par contre, d'autres écrivains et qui sont nombreux, tels G. Asachi, I. Barac, G. Bariș, Grigore Alexandrescu lui-même, G. Baronzi, Al. Odobescu, V. Alexandrescu-Ureche, Heliade Rădulescu, Matei Millo, etc., dont quelques uns eux-mêmes influencés partiellement par le romantisme, manifestent dans leurs préfaces et leurs articles publiés dans la presse roumaine — et sur lesquels l'auteur insiste tout particulièrement — ainsi que dans l'ensemble complexe de leurs oeuvres, des positions nettement classiques et des attitudes polémiques, empruntant parfois la forme de pamphlets contre le romantisme qui commençait à s'affirmer largement dans le mouvement littéraire. Les opinions classiques sont fréquentes dans la période entre 1830 et 1840 ; elles y prédominent par rapport à celles romantiques et se retrouvent souvent même dans les décennies ultérieures.

Fenomenul integrării capodoperelor literaturii universale în romantismul românesc

ALEXANDRU DUȚU

Cine urmărește destinul capodoperelor literaturii universale în cultura română constată că primele traduceri și studii apar, cu oarecare excepții, în primele decenii ale secolului al XIX-lea; partea I din *Don Chișot de la Manșa* vede lumina tiparului în „Curierul românesc” din 1839, *Julius Caesar* al lui Shakespeare apare fragmentar în „Foaie pentru minte” din 1840 și, în volum, la București, în 1844, în jurul aceluiași ani plasându-se și manuscrisul lui Barac: *Amlet, prințul de la Dania, o tragodie în 5 perdele*; în 1848 sînt publicate în „Curierul de ambele sexe” primele cinci cînturi din *Infernul* lui Dante. Aproape concomitent intră în circuitul român și scrierile unor creatori aflați în viață la acea dată și o deosebit de interesantă anchetă statistică, condusă de Paul Cornea, a putut stabili că între 1780 și 1860, pe primele locuri, în cadrul producției tipografice se situează Dumas, cu 22 titluri în 45 volume, Byron, cu 19 titluri în 26 volume, Florian, cu 14 titluri în 18 volume, Molière, Kotzebue, Georges Sand, Marmontel etc.¹ Pînă în jurul anului 1830, pe filiera manuscrisă care este mult mai diversificată decît cea tipografică, nu întîlnim decît arareori capodopere literare, în înțelesul strict al cuvîntului: în, ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea și primele două decenii ale secolului al XIX-lea se fac traduceri din opera istorică și politică a lui Voltaire, este redat în română poemul filozofic al lui Pope, *Essay on Man*, și „romanțul” moralicesc al lui Daniel Defoe, se face apel la Marmontel, Gellert sau Klopstock și la publicistica lui Addison; în domeniul poeziei receptivitatea este mai mare și traducerile, ca și influențele ce pot fi depistate, ne îndreaptă spre creația preromanticilor europeni.

Așadar, după 1830 pătrund masiv în cultura română scriitori de vîrste deosebite, în raport cu penetrarea anterioară ce s-a menținut în limitele unei sincronizări, treptate și parțiale; din deceniul al patrulea al secolului trecut receptarea se amplifică brusc, acordîndu-se atenție atît operelor beletristice care se bucură de succes pe continent, cît și unor capodopere din veacurile XIV, XVI și XVII. Avem de-a face cu un fenomen, cu ceea ce *Larousse*-ul definește drept „ceea ce este perceput prin simțuri sau de către conștiință” sau, și mai lipsit de pretenții, drept „existență sau obiect care are un aspect

¹ Paul Cornea, *Traduceri și traducători în prima jumătate a secolului al XIX-lea*, în volumul său *De la Alexandrescu la Eminescu*, București, Editura pentru literatură, 1966, p. 38—76.

anormal, surprinzător“. Să precizăm de îndată că acest fenomen nu a fost considerat anormal de către istoria noastră literară, care a formulat o serie de interpretări convingătoare; dar să adăugăm că el a rămas, într-o măsură, surprinzător pe planul istoriei culturale, numeroase explicații oferite sugerînd că, în fond, în prima jumătate a secolului al XIX-lea are loc în cultura română o deschidere bruscă de orizont, care scoate o societate din letargie și o face să descopere tărîmuri de mult dorite. Am încercat, de curînd, să indicăm că o asemenea imagine a fost elaborată de generația pașoptistă și că ea a fost completată și ornamentată de critica noastră estetică într-un grad care statuează tacit faptul că literatura română s-a conturat și afirmat o dată cu ascensiunea clasei burgheze²; critica filologică, deși s-a concentrat mai ales asupra textelor vechi, a contribuit, la rîndul ei, la încetățenirea acestei idei, deoarece a desprins operele, întrevăzute aproape exclusiv sub aspect stilistic și lingvistic, de mediul literar în care au apărut. În acest fel, avem astăzi o literatură veche și una modernă, celei din urmă atribuindu-i-se denumirea de literatură autentică, în timp ce primei nu i se acordă decît eticheta de cultură scrisă. Diviziunea sugerează că mai înainte de 1800 creatorii au scris cronografe sau texte lingvistice, iar publicul s-a mulțumit cu „cărți poporane“, în timp ce din secolul al XIX-lea autorii au compus „opere beletristice“ iar publicul a deprins brusc un gust literar.

De aceea, oprindu-ne la „fenomenul“ descris sumar la început, ne-am propus să schițăm cîteva aspecte care ar putea arunca noi lumini asupra raporturilor literaturii române cu celelalte literaturi europene, ca și asupra procesului organic de creștere al culturii noastre. Respectiv, am crezut indicat să formulăm cîteva idei care, reluate și aprofundate, ar putea arunca noi lumini asupra concepției cîrturarilor din secolul al XVIII-lea și a mentalității scriitorilor din secolul al XIX-lea, asupra evoluției gustului artistic ca și asupra preschimbărilor intervenite, în perioada la care ne-am oprit, în mediul literar român, în funcție de care devine inteligibilă amplificarea contactelor cu literaturile străine și înșăși panorama literaturii române din perioada romantică. Ne oprim, cu precădere, asupra caracteristicilor și semnificației fenomenului.

Prețioase, în această privință, sînt înseși mărturiile traducătorilor români: Heliade Rădulescu afirmă, de exemplu, că „încă din 1842 am încercat a studia viața lui Dante și a o face cunoscută românilor. De cîte ori am luat pana în mînă și cum scriam o pagină, două, vedeam că îmi scriam viața mea proprie; mijlocul în care m-am născut și am trăit, mai aceleași evenimente, aceleași aplicări în tendințe, aceleași aventuri ale inimii și ale sufletului, aceleași împrejurări sociale, politice și literare, aceleași sentimente poetice și religioase“³; în 1862, el explica motivele redării în română a capodoperei lui Cervantes, re-

² În concluziile la volumul nostru *Coordonate ale culturii românești în secolul XVIII*, București, Editura pentru literatură, 1968.

³ În *Curs de poezie generale*, vol. III, partea a doua, București, 1870, p. 234. Textul este reprodus și în studiul lui Titus Pîrvulescu și D. D. Panaitescu, *Dante în România*, publicat în vol. *Studii despre Dante*, București, Editura pentru literatură universală, 1965, p. 349.

ferindu-se la reaua educație a „junilor cu aplecări bune... Epoca de la 1836 era epoca cavalerilor de Tristă figură ; astăzi este epoca cavalerilor de industrie în toate ramurile societății, de la baze pînă în punctul cel mai culminant”⁴. Am putea deduce că cele două capodopere, italiană și spaniolă, au fost selectate datorită capacității lor de a „oferi un leac moravurilor”, opțiune ce ne reamintește de criteriile care au prezidat traducerea operelor lui Gracian, Marmontel sau Fénelon în secolul al XVIII-lea ; reținem și subtila comparație pe care o face Heliade între sine însuși și marii săi predecesori. Dacă vom apela la programele revistelor literare, cu un rol atît de important în difuzarea literaturii străine, vom culege cîteva afirmații grăitoare : în „Chemarea” apărută în „Curierul românesc” din 1846, tot Heliade se întreabă : „Unde ne sînt cărțile ? Cari ne sînt maestrii, ca să poată ieși discipolii ? Maestrii romanilor fură grecii ; maestrii Europei fură grecii și romanii ; ai noștri pot fi grecii, romanii, italienii, franțezii, spaniolii, germanii, englezii”, în timp ce „Albina românească” din 1829, elogiind sporul cultural de pe continent, formulase întrebarea retorică : „Oare putem noi privi la aceste bune urmate înaintea ochilor noștri fără a ni întrista că numai nația noastră în cea mai mare parte este lipsită de acești îmbunătățiri și înapoiată decît toate neamurile Evropei și decît multe altele ce locuiesc pre celelalte părți ale pămîntului ?” În cererea de subscriere la „Foaia Duminicii”, apărută la Brașov, în 1837, se vorbea despre „împărăția științei ce cuprinde lumea toată” și de obligația ce revine românilor : „sîrguința noastră trebuie să meargă pînă acolo ca din toate țările, din toate ramurile, să se aleagă cele mai folositoare și mai nouă, care îndeletnicește priceperea, întrucît să poate cu un chip plăcut spre desfătarea cetoriului iubit” ; în „Gazeta de Transilvania”, din 1838, G. Bariț adăuga, la rîndul său : „Lățirea științelor și a cunoștințelor, împărtășirea ideilor la toate clasele de oameni ! strigă astăzi toate națiile, toate stăpînirile cele înțelepte și pămîntești : mijloacele la acestea sînt cărțile, literatura, scrierile periodice lăpate și propovăduite la toți”⁵.

Afirmațiile programatice au fost completate cu transpuneri în practică și literatura română s-a îmbogățit în decurs de cîteva ani cu o serie întreagă de opere literare, tipărite în colecțiile inaugurate de Heliade Rădulescu — „Biblioteca Universală”, inspirată de „Pantheonul literar” al lui Louis Aimé Martin, ca și „Repertoriul Teatrului Național”, care a precedat-o —, de I. Negulici — „Mica Bibliotecă Enciclopedică pentru educația omului de toate clasele” — toate apărute pe urmele colecțiilor organizate de Zaharia Carcalechi sau Stanciu Căpățîneanu. Problema traducerilor a stat în centrul atenției acestei generații de cărturari și în timp ce Heliade întocmea planuri ambițioase, Kogălniceanu recomanda selectarea strictă a operelor străine, considerate necesare, iar Bariț propunea transilvănenilor „să îngrijim mai mult pentru traducerea din clasicii latinești și nemțești”.

⁴ În „Curier de ambe sexe”, 1862, text comentat în articolul nostru *Cervantes în România*, „Revista bibliotecilor”, 3, 1966, p. 176.

⁵ Textele citate sînt reproduse în antologia lui I. Hangiu, *Presa literară românească*, București, Editura pentru literatură, 1968, vol. I.

Dacă vom analiza fondul argumentelor aduse, lăsînd de o parte acele afirmații personale ce doreau să sugereze ceva mai mult sau altceva decît ceea ce se realiza și se urmărea efectiv, vom desprinde trei aspecte majore : în primul rînd, creșterea rolului cărții care devine instrument de bază al vieții culturale, beneficiînd de un spor masiv al circulației cărții străine aduse de negustori și de breasla ce se specializează, a librarilor, și înscriindu-se progresiv în procesul de extindere și diversificare al activității intelectuale ; apoi, mărirea audienței, pătruni tot mai largi fiind chemate să practice lectura și să-și declare preferințele, în cadrul mecanismului cererii și ofertei ; în sfîrșit, creșterea rolului scriitorului, care devine „profet” conducător al poporului, creator cu o viziune originală (așa cum ne sugera Heliade atunci cînd se asemuia lui Dante). Atît primul aspect, cît și cel de al doilea indică o continuare și dezvoltare a tendințelor apărute în faza iluministă, în condiții noi, ce sînt puse în lumină în special de cel de al treilea aspect. O similară reluare a direcțiilor precedente, concomitent cu o preluare de sensuri noi, ne dezvăluie și declarația ce revine cu stăruință, că sînt necesare multiple contacte cu literaturile străine pentru a acoperi un gol ce nu mai poate fi suportat. Declarația nu trebuie să ne înșele și să ne facă să credem că literatura acum se creează și își ia avîntul ; asemenea formulări au mai apărut și înainte, atunci cînd Stolnicul Cantacuzino susținea că este primul care scrie istoria românilor, deși exista o tradiție cronicărească la acea dată, sau cînd conifeii Școlii Ardelene afirmau că ridică o problemă cu totul nouă, deși ei se sprijineau frecvent pe opera lui Dimitrie Cantemir.

În fond, faza de care ne ocupăm este un moment de amplă deschidere, din cadrul unei tradiții originale, așa cum fuseseră și etapele precedente, umanistă și iluministă ; nu este, însă, mai puțin adevărat că deschiderea dobîndește acum proporții mai mari, întrucît, pe de o parte, transformările din societatea română sînt mai adînci, iar, pe de altă parte, fenomene similare cuprind majoritatea societăților de pe continentul european. Cele trei aspecte amintite mai sus pot fi regăsite, în proporții variate, și în alte medii culturale, care sînt puse într-un contact sporit de evenimentele istorice și spirituale din Europa. Ceea ce în cultura română apare drept o integrare de opere de vîrste diferite, apare aiurea ca stabilirea unei ascendențe a romantismului, care readuce la viață și revendică pentru sine creațiile lui Dante, Shakespeare sau Cervantes. Dar în cultura română această revendicare are loc în răstimpul în care este statuat dreptul inspirației și investigației individuale.

Referindu-ne la operația în sine de receptare a unor opere de vîrste deosebite, dar și la această preschimbare a conceptului de cultură, credem că fenomenul poate fi exact denumit drept o *recuperare romantică*. Și aceasta cu atît mai mult cu cît receptarea capodoperelor literaturii universale este efectuată în spirit romantic ; faptul este atestat nu numai de modalitatea realizării transpunerilor în română ori de interpretările date capodoperelor literaturii universale în studii, ci și de alte mărturii dintre care aș reaminti indicația de regie din scena despărțirii celor doi amanți din Verona, din piesa shakespeariană : „Julietta întinde brațele lui Romeo, care

isprăvește a se prăvăli peste zid jos, unde rămîne nemișcat și mut. Julieta își acoperă fața și se retrage”⁶; Mihai Pascaly avea să înfățișeze un erou romantic, în rolul lui Hamlet.

Integrarea capodoperelor literaturii universale în cultura română îmbină acum cele două aspecte fundamentale ale romantismului, acel al permanenței sale culturale și acel de categorie istorică; revărsarea aceasta romantică are loc, însă, într-un cadru neoclasic, cristalizat la sfîrșitul secolului al XVIII-lea. În alcătuirea acestui cadru intră atît estetica iluministă, cît și prestigiul neștirbit încă al retoricii antice; cadrul este cel care poate explica persistența clasicismului pînă tîrziu. Prelungirea tendințelor tradiționale se întîlnește cu apariția unor idei și năzuințe noi, pentru a provoca o preschimbare a constelației de valori și a însuși conceptului de cultură.

Ancorîndu-și analiza sa în planul ideologic, Dumitru Popovici a clarificat în *Romantismul românesc* cîteva aspecte fundamentale ale fenomenului adus aici în discuție; el a oferit o periodizare, în cadrul căreia a distins faza dintre 1829—1840, predominată de influența franceză și preocupată de cultivarea valorilor universale, de faza dintre 1840—1867, atîșată „teoretic” de romantism și interesată de evidențierea valorilor locale, pentru ca să descopere sinteza dintre local și universal în etapa dintre 1867—1893; savantul a descris „marile inițiative culturale”, insistînd asupra presei, bibliotecilor literare și teatrului, pentru a distinge atitudinea lui Heliade, protagonist al preluărilor masive din literatura universală, cu rostul de a contribui la perfecționarea limbii, de a deschide calea operelor originale și de a educa poporul, de atitudinea lui Kogălniceanu și a lui Alecu Russo, care au atacat moda imitației; „atitudinea lui Heliade prelungea concepția universală a secolului al XVIII-lea, afirmă Popovici, și se întemeia pe vechea teorie literară clasică, în timp ce atitudinea lui Kogălniceanu însemna reflexul local al concepției romantice a timpului”; de o parte, deci, am regăsi umbra lui Marmontel, de alta pe aceea a lui Herder. Lupta dintre „străin și local” este astfel explicată a fi o consecință a evoluției mai lente a societății române, o fază obligatorie de trecere pînă ce aveau să se realizeze contactele depline cu literatura romantică și preromantică străină; profesorul conchidea subliniind rolul lui Kogălniceanu și Russo în adîncirea particularului, în „smulgerea poporului român din valurile cosmopolite”⁷. Dar savantul clujean recunoștea că scriitorii moldoveni nu au putut evita imitarea operelor străine și că teoria iluministă a lui Heliade a stat la baza unei ample receptări romantice. De altfel, nu este greu să recunoaștem că autorul relua distincția netă pe care o operase N. Iorga, între fondul autohton și cel importat, în a sa *Introducere sintetică* la istoria literaturii române, din 1929.

⁶ Indicația apare în traducerea, din 1848, de la București, a lui Toma Alexandru Bagdat: *Biografia lui Viliam G. Sekspir dupe Le Tournneur. Urmată de „Romeo și Julieta” și „Otello”*.

⁷ Vd ediția îngrijită de Ioana Petrescu, apărută în colecția „Lyceum”, în 1969, în special cap. *Marile inițiative culturale și Concluzii*.

Ni se pare mult mai adecvat să vorbim despre o confluență a aspirațiilor autohtone cu frământările scriitorilor din Europa, într-un moment în care bunurile culturale circulă cu o intensitate sporită. Aceste contacte înlesnite mai întâi de doctrina universalistă a neoclasicismului, și apoi de spiritul revoluționar ce pătrunde în domeniile vieții intelectuale, întetesc transportul de valori și romantismul nu respinge, peste tot, comunicarea internațională. Dacă Popovici are ezitări în a defini poziția de clasă a scriitorilor pașoptiști, în schimb Arnold Hauser remarcă judicios că romantismul a avut, în general, un caracter burghez, chiar dacă scriitorii ca von Kleist sau Lord Byron au fost de origine aristocratică⁸. În cadrul curentului s-au separat, însă, pozițiile progresiste de cele reacționare și în funcție de acestea credem că poate fi fixată, pe harta romantismului român, atitudinea deschisă spre viitor a unora sau dorința, deliberată sau inconștientă a altora, de a forma, în spirit cosmopolit, o literatură a refugiului sau a distracției facile, rezervată unei audiențe restrânse. Însuși acest dublu aspect poate fi regăsit în alte culturi europene, în care romantismul a îmbrăcat diverse forme; Arthur Lovejoy a propus, de altfel, utilizarea termenului „romantismuri” în locul formei la singular. El constata însă că, dacă se caută un factor comun în această diversitate, acela nu poate fi decât efortul creatorilor de a exprima „o mare amplitudine a diversității din natură și firea umană”, ceea ce reprezintă reflexul unei preschimbări majore în ideologie, care, la rîndul ei, a constatat în „substituirea a ceea ce poate fi denumit diversitarianism în locul uniformitarianismului, ca factor preconceptual dominant în majoritatea domeniilor gândirii normative”; romanticii și-au desfășurat activitatea în numele principiului *plenitudinii*. Dar, adaugă autorul, principiul și-a dezvăluit ambiguitatea radicală și primejdioasă, atunci cînd a devenit normă artistică sau de conduită: pe de o parte, el sugera necesitatea înțelegerii marelui diversități de gânduri și sentimente ale oamenilor, după cum, pe de alta, sugera accentuarea individualizării, prin exacerbarăa unor idiosincrasii personale, rasiale sau naționale. În acest fel s-a putut ajunge prin investigație artistică la o mai adîncă și largă cunoaștere a naturii umane, după cum s-a încercat statuarea dreptului la revoltă împotriva oricăror norme (prilej pentru Lovejoy de a nota că respingerea tuturor normelor înseamnă acceptarea tuturor situațiilor, or „a spune «da» în fața oricărei situații sau persoane denotă manifest o lipsă totală de caracter”); tot astfel, idealul romantic a întărit rezistența împotriva tendințelor de uniformizare, după cum a încurajat „sterila și bolnava introversiune”, egotismul uman, excentricitățile⁹.

Spre realizarea plenitudinii s-au îndreptat și romanticii români; dintre care numeroși sînt cei care au preconizat sporirea contactelor cu culturile europene, tocmai pentru a amplifica fondul de cunoștințe privind natura umană. Ceea ce este frapant în mișcarea culturală română este însăși trans-

⁸ D. Popovici, *Romantismul românesc*, ed. cit., p. 486; Arnold Hauser, *The Social History of Art*, Routledge and Kegan Paul, 1958, vol. III, pp. 181—185.

⁹ Arthur O. Lovejoy, *The Great Chain of Being. A Study of the History of an Idea*, Cambridge-Mass, Harvard University Press, 1936, cap. X: *Romanticism and the Principle of Plenitude*, pp. 292—313.

formarea concepției despre cultură, care devine un domeniu prin excelență și exclusiv uman¹⁰; o afirmă Damaschin Bojincă, în 1830¹¹, Cezar Bolliac, în 1836 — când scrie că „un geniu sălbatec, prin societate, se înobilează... isprăvile literare fac civilizația și civilizația singură, fericirea“¹² — și toți cei care, afirmând valoarea capacității umane, deschid domeniul în care fapta și creația omului să-și afle teren de activitate și rodire. Desprinderea de normele uniforme propuse de retorică, de schema aristotelică, de canoanele erminiilor sfârșește prin a destrăma omogenitatea culturii române din secolul anterior, pentru a da drept de cetate creației specializate în muzică, pictură, iar în scris — în poezie, proză, teatru. În asemenea condiții se creează pantheonul literar, în care nu din lipsă de modele, ci din dorința de a îmbogați rapid numeroasele lui cornișe, sînt instalați marii creatori străini, contemporani sau din trecut. Atunci cînd Bariț recomandă cunoașterea „clasicilor“, el nu formula o doctrină originală, ci exprima efortul întregii sale generații; ori, distingînd clasicismul normativ de cel istoric, el opera o contopire în spiritul *recuperării romantice* despre care am vorbit: clasici, spune el, înșirînd liste întregi de variate nume, sînt atît cei din antichitate, cît și autorii desăvîrșiți contemporani și „așa, supt numirea de clasic înțelegem astăzi orice lucru scris sau artistic desăvîrșit dinlăuntrul și dinafară, prin urmare tot ce poate sluji de model, de pildă vrednică de urmat“¹³. Avem de-a face cu o evidentă evoluție a gustului literar, de la „desfătarea“ fugară sau instruirea prin pilde filozofice sau istorice, la rafinarea pe care o conferă contemplarea formei frumoase sau cunoașterea pe cale artistică.

Creația evoluează în egală măsură, în locul experienței colective fiind instaurată investigația personală, de o diversitate necrezută anterior; procesul se întemeiază pe o profundă mutație în rîndul creatorilor, care încetează să mai fie clerici sau atașați poziției de clasă a boierimii, și care se specializează treptat, astfel că George Ivașcu a putut depista, pe drept cuvînt, o autentică „conștiință profesională“ la Grigore Alexandrescu și Costache Negruzzi¹⁴.

¹⁰ S-a remarcat că în ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea — primele decenii ale secolului al XIX-lea, *cultură* este unul dintre cuvintele al căror sens evoluează aproape brusc; în timp ce mai înainte el desemna „un proces de instruire umană“, în această perioadă capătă înțelesul de „stare generală a minții“, fiind în strînsă relație cu ideea de progres; apoi de „stare generală a dezvoltării intelectuale“ și de „ansamblul artelor“, pentru a ajunge să indice „un întreg mod de viață, material, intelectual și spiritual“ — cf. Raymond Williams, *Culture and Society, 1780—1950*, Penguin Books, 1968, p. 16.

¹¹ Vd. prefața lui la *Dirigătorul bunei creșteri*, apărută la Buda, în 1830.

¹² Vd. antologia citată a lui I. Hangu, p. 45.

¹³ Articol publicat în „Foaie pentru minte“, 1838, nr. 16, și reprodus în culegerea lui Tiberiu Avramescu: *George Barițiu, Articole literare*, București, Editura pentru literatură, 1959, p. 32.

¹⁴ George Ivașcu, *Istoria literaturii române*, București, Ed. științifică, 1969, vol. I, p. 424; „Impresia de diletantism pe care o comunică poezia și proza mai tuturor contemporanilor este înlocuită la Grigore Alexandrescu și Negruzzi cu spectacolul unei serioase conștiințe profesionale, al unui mod de a înțelege datoria către patrie și popor prin crearea de capodopere“.

În cadrul procesului de *recuperare romantică* au putut apărea imitatori ai introversiunii sterile, excentrici sau popularizatori ai unor poeți și dramaturgi facili, îngropați fără regrete de muze și istorie; dar în ansamblul său, și cu nuanțele pe care însăși selecția preconizată le-a creionat (de unde rămâne de menținut distincția dintre planurile lui Heliade și cele ale lui Kogălniceanu sau Bariț), integrarea capodoperelor universale în literatura română constituie un proces din fenomenul major al preschimbării structurii mentale a mediului român. Tendința dominantă a rămas atingerea obiectivelor majore, naționale și sociale, ale societății române, iar efortul spre plenitudine a însemnat o mai adecvată înscriere, în condițiile secolului al XIX-lea, a culturii române într-o Europă a națiunilor¹⁵, și o mai bună cunoaștere a ideilor revoluționare de pe continent, care a pătruns pînă în domeniul teoriilor socialiste. Vorbind tocmai în „Chemarea” pentru realizarea unei biblioteci universale despre cerința nouă și imperioasă de a avea „încredere în judicata sănătoasă a oamenilor”, Heliade afirma grăitor: „cît folos poate aduce nației această faptă se poate judica de oricine: cultura limbei, răspîndirea cunoștințelor, mîntuirea de rătăcirile întunericii, stîmă străinilor și a viitorimii și, ce este mai mult, stîmă noastră către noi înșine”. O asemenea mărturie, despre „stîmă către sine”, ne-a îndemnat să propunem o reevaluare a fenomenului „integrării”, interesant întrucît dezvăluie un aspect al culturii române de acum un secol și o problemă mereu actuală.

LE PHÉNOMÈNE DE L'INTÉGRATION DES CHEFS-D'OEUVRE DE LA LITTÉRATURE UNIVERSELLE DANS LE ROMANTISME ROUMAIN

Résumé

Dès la quatrième décennie du XIX-ème siècle, on assiste à la traduction et à des commentaires courants des chefs-d'oeuvre de la littérature universelle qui jusqu'alors n'avaient pas pénétré dans le circuit de la littérature roumaine. L'auteur cite comme exemple la traduction des oeuvres de Dante, de Cervantès et de Shakespeare. En même temps, les lecteurs roumains ont l'occasion de connaître aussi les oeuvres des écrivains contemporains représentatifs. L'auteur apprécie que ce phénomène marque l'une des phases d'ample épanouissement dans l'histoire de la culture roumaine, remarquable par l'essor extraordinaire du rôle du livre, avec un auditoire de plus en plus nombreux, l'écrivain étant considéré comme „prophète”, créateur avec une vision originale. Les tendances apparues

¹⁵ Mai pe larg, în studiul nostru *Generația de la '48 în viața literară a epocii* din volumul *Explorări în istoria literaturii române*, București, Editura pentru literatură, 1969, p. 116—127.

dans la période des lumières se confrontent maintenant avec les aspirations romantiques, dans le cadre d'une profonde transformation du concept de la culture ; à cause de cette mutation sur le plan des valeurs, ainsi que de l'opération de l'intégration d'oeuvres étrangères d'époques différentes, le phénomène peut à juste titre porter le nom de „récupération romantique“.

Le caractère et l'ampleur des contacts réalisés avec les littératures européennes peuvent révéler certains aspects spécifiques de la culture roumaine vers la moitié du siècle dernier. Le passage d'une culture homogène à une diversité évidente de manifestations, de même que de l'expérience collective à l'investigation et à l'expression individuelle constituent les traits majeurs d'une culture qui parcourt une étape de transformation profonde, se proposant pour objectif la réalisation de la plénitude.

Continuitatea și transformarea motivelor în romantismul românesc

MIRCEA ANGHELESCU

Romantismul românesc apare, în general, în conștiința posterității, ca o etapă calitativ nouă a literaturii noastre care se descoperă și se structurează prin și cu ocazia contactului cu literaturile străine, occidentale în special. Numeroase studii au demonstrat indiscutabile influențe, preluări de teme, de modalități și de atitudini caracteristice, încât — chiar dacă nu în mod manifest — ideea unei oarecare continuități a fenomenului literar românesc în romantism a fost îndepărtată. Desigur, această stare de lucruri a fost favorizată de unele circumstanțe: lipsa unei puternice tradiții literare culte, poetice în special, care s-ar fi putut continua în romantism, existența efectivă a unui mare număr de prelucrări din poezia romantică apuseană, franceză mai ales, precum și absolutizarea acestor influențe încă de către contemporanii primei generații poetice romantice (Heliade pentru Mumuleanu, Kogălniceanu pentru Hrisoverghi etc.).

Este foarte adevărat că atmosfera romantismului românesc și temele sale cele mai caracteristice se circumscriu cu fidelitate remarcabilă limitelor cunoscute romantismului francez în general, cu unele inserții ale preromantismului (Young mai ales) și romantismul englez (Byron) și rus (Pușkin). Ce este interesant însă e că sentimentele romanticilor noștri, care sînt noi, apărute într-un complex de împrejurări în care lectura poeziei europene are un rol însemnat, sînt exprimate uneori prin intermediul unor metafore, comparații, clișee, cu alte cuvinte cu ajutorul unor structuri existente deja în poezia noastră, cărora li se modifică doar, într-o măsură variabilă, încărcătura afectivă și semnificația. Vechea formă este chemată, printr-un fenomen probabil înconștient de cele mai multe ori, să slujească o nouă sensibilitate. Este de altfel de neconceput ca marile epoci artistice să determine tot atîtea mari falii despărțitoare în bagajul de tradiții, de valori literare pe care și-l transmit generațiile. Schimbarea dominantei tipologice a unei epoci este rodul unui proces destul de lent de transformare; „conținutul”, sensul mesajului artistic continuă o vreme să fie exprimat cu ajutorul unor clișee tradiționale.

Iată, de pildă (pentru că exemplificările noastre se vor mărgini la sfera poeziei de inspirație sepulcrală și tanatologică), momentul despărțirii murlundului de cei dragi, familie, prieteni etc., care apare foarte frecvent la poeții noștri, în afară de Heliade sau Bolintineanu, bine cunoscuți, la Hri-

soverghi în poezia inedită *Stih atingător de moarte*, extrasă de noi din ms. 1146 al Bibliotecii Academiei :

Mă duc luîndu-mi ziua bună
de la frați, de la părinți
Lăsîndu-mi cele bune
să trăească fericiți.
Iviți-vă prieteni toți
pînă încă mai sînt viu... etc.

sau în *Bătrînețile* lui Mumuleanu :

O mină tremurătoare
Către lume-ntinz zicînd :
Iată te las eu pre tine,
Rămii retirat plîngînd.
Stadiul vieții mele,
Drumul ce l-am alergat,
S-apropie, se sfîrșește :
Rămii lume, te-am lăsat.

Tema este foarte frecventă și în poezia franceză pe care literații noștri o cunoșteau fără îndoială ; o găsim în celebra *Elégie* a lui André Chénier (cu o idee de altfel atît de eminesciană). O regăsim în Millevoye (*Le Poète mourant*), Lamartine (poezia cu același titlu) și, în alt fel, la Hervey. Însă o regăsim cu o frecvență surprinzătoare și în poezia românească. E vorba de numeroase *versuri la înmormîntare* sau, pur și simplu, *versuri*, texte inițial redactate în proză (V. Pîrvan a publicat unul din secolul al XVII-lea din Transilvania) și apoi în versuri care se recitau sub formă de bocet la căpătîiul morților, în special al celor tineri, și care s-au răspîndit fie în manuscrise, fie pe cale orală pe tot cuprinsul țării, cu nenumărate modificări de amănunt, ajungînd în unele variante tîrzii, după 1800, la forme complet liricizate, în care finalitatea inițială este abandonată și numai titlul și cadrul general reamintesc originea lor, cum e acea *Jelnică cîntare la morți* pe care o „compune” diacul Flore Bone din satul Terebești¹.

Iată și de aici cîteva exemple, dintr-un bocet cules de S. Fl. Marian în monografia sa *Înmormîntarea la români* :

N-avui parte nici dulceață
Noroc bun de-a mea viață.
Rămii lume cu mult bine
Că eu azi mă duc din tine,
Rămii, lume, cui ești dată,
Mie nu mi-ai fost lăsată...

sau, pentru chemarea adresată rudelor și prietenilor, următoarele versuri care se pot găsi în mai multe variante manuscrise și care au trecut, așa

¹ Darius Pop, *Mărturii strămoșești*, Satu Mare, 1938, p. 94.

cum am arătat în altă parte, și în cronica anonimă *Stihuri asupra peirei lui Manolachi Bogdan și a lui Ion Cuza* :

Veniți prieteni și vecini,
De vă luați iertăciuni ;
Vin și tu, a mea soție,
Ce mi-ai fost cu cununie.
Dragii tatii cuconași,
Veniți și voi dragi surori,
De vedeți cum oi să mor... etc.

Din secolul al XVI-la este atestată în românește, în textul mănăstiresc al popii Grigore (*Cugetări în ora morței*), traducere după originalele grecești ale *Dioptrei*, *Evchologhionului* și *Vieții Sf. Vasile cel Nou*, metafora sugestivă a „paharului amar” (sau „cumplit”) al morții, prezentă în mai toate variantele amintitelor *versuri* și preluată și de poeții noștri preromantici și romantici, de la Conachi și Iancu Văcărescu pînă tîrziu, la Alecu Russo.

Mai interesant este că putem semnală, prin intermediul acestor *versuri*, și influențe și interferențe clasiciste — pe teren românesc — în romantismul nostru, ca în orice romantism european care se respectă. În poezia mai multor romantici (Alexandrescu, Iancu Văcărescu, Cuciuran etc.) apare, în chip mai difuz sau mai direct, ideea comparației cu trecutul; punctul de plecare este imaginea mormîntului care înghite orice veleități, orice mărime agonisită cu trudă și sînge, iar concluzia — pesimistă — este că nimic nu scapă de mușcătura nemiloasă a timpului. Mumuleanu dă glas acestei invocații a umbrelor glorioase din vremurile antichității în *Mormîntul*, din volumul *Poezii* (1837), cel mai romantic dintre toate culegerile sale :

Aicea (în mormînt adică) totul și toate
Se curmă și se sfîrșesc.
Ca un năluc, vis și umbră
Să-mprăștiu, să risipesc.
Unde e sila lui Xerxes,
Solomon ce s-a făcut ?
Unde este Alexandrul ?
Ca un vis toți au trecut...

Vom regăsi invocația mai tîrziu și la Bolintineanu, în *Conrad* :

Ce s-a făcu Palmira și bravul său popor ?
Acel stat plin de viață și plin de viitor ?
Dar unde-i Tiberiada celebră înainte etc.

sau la G. Crețeanu, în *Odă la Junimea română* :

Unde-s cetățenii Romei cei cu suflete de lei ?
Unde cele legioane, ale geniului meu fiice ?
Unde vechile trofee ? etc.

Sursele acestor invocații pot fi găsite în diferite modele ale literaturii occidentale ; de pildă, începutul poeziei citate a lui Mumuleanu :

Din pământ întunecat
Cum poți face osibire
Unui rob dintre-mpărat ?
Tiranul cel mîndru, silnic,
Aici s-a nimicnicit.
Frumusețea cea vestită
Aicea s-a vestejit.
Unde este-aici bătrînul
Sau pruncul cel înfășat ? etc.

putea părea direct inspirat din Hervey (cităm din traducerea franceză a lui Le Tourneur, pe care Mumuleanu o putea, eventual, cunoaște) : „*En examinant ce dépôt de la mort, j'y vois l'amas d'une foule d'hommes entassés pêle-mêle, sans distinction et sans ordre. Comme ils dorment ensemble, tous en paix, tous amis ! Ni le rang, ni la place, ne sont plus disputés dans cette maison de deuil. Nul n'y paraît empressé d'être salué le premier, et la poussière de l'homme du peuple est sans respect pour la poussière des grands. Le vieillard plein d'années et d'expérience... ne se plaint point d'être étendu aux pieds d'un enfant...*” etc.

Ideea aceasta la egalității săracului și bogatului în fața morții este extrem de răspîndită, începînd cu *Biblia* (Ecclésiastul) pînă la preromantici și romanticii contemporani : o vom găsi de pildă la Evghenii Baratinski, în *Moartea* (1829) :

Numai tu, moarte dreaptă, știi să spulberi
Soarta inegală a oamenilor.
Cu aceeași mîină tu mîngii
Și sclavul și bogătaşul.

Invocarea gloriilor trecute putea proveni și ea din lectura romanticilor occidentali, din Lamartine (*Harmonies poétiques et religieuses*), din *Hymne du soir dans les temples de pildă* :

Où sont, colonnes éternelles,
Les mains qui taillèrent vos flancs ?
Caveaux, répondez ! Où sont-elles ?

sua, mai degrabă, din Volney (*Les Ruines*) : „*Où sont-ils ces remparts de Ninive, ces murs de Babylone, ces palais de Persépolis, ces temples de Balbek et de Jérusalem ? Où sont ces flottes de Tyr, ces chantiers d'Arat...*” etc. O putem găsi și la Leopardi :

Or dov'e il suono
Di quei popoli antichi ? or dov'e il grido
De' nostri avi famosi...

(LA SERA DEL DÌ DI FIESTA)

Însă ideea ca atare și versurile, în diferite variante, dintre care unele foarte aproape de cele ale lui Mumuleanu, circulau de mult în literatura noastră. Le găsim la Miron Costin, în *Viața lumii* :

Unde-s ai lumii stăpîni ? unde este Xerxis ?
 Alexandru Machedon ? unde-i Artaxerxis ?
 August, Pompei și Chesar unde sînt în lume ?

Le găsim și în *versurile* de care aminteam, cu o circulație remarcabilă în variantele tîrzii, puternic influențate de diverși cărturari de țară, de cultură clasică. Iată un exemplu dintr-un manuscris copiat după 1800 și publicat de I. Breazu :

Fie față luminoasă,
 Ca soarele de frumoasă ;
 Fie vorbă iscusită,
 Fie voinică virtute :
 În groapă toate se strică,
 Ca fumul se fac nimică.
 Cînd vine groasnica moarte
 Le cosește-acestea toate.
 Unde-i vorba lui Tullie,
 Dulceața lui Hortensie,
 Înțeleptul Socrates,
 Marele Aristoteles,
 Alexandru împărat tare
 Și Scipio, viteazu mare ?
 Hanibal tare-n război,
 Cu Hastrubal amîndoi,
 Gallenus și Hipocrates
 Toți aceștia unde-s ?

În altă variantă și începutul este foarte aproape de poezia lui Mumuleanu :

Bunurile pămîntești
 Nu sunt alta făr'povești ;
 Toate cite sunt pe lume
 Nu sunt alta fără glume ;
 Că-n lume moartea-i mai mare,
 Pre nimeni pretin nu are,
 De bătrîn nu i rușine,
 La cei tineri încă vine.
 Nu se teme de voinici,
 Nu i milă de prunci mici.
 Mor și tarii împărați,
 Chiar eraii cei minunați.
 Unde-i acel lăudat,
 Alexandru împărat ?

Unde-i Neron cel tiran ?
 Unde-i Dioclețian,
 Care-n lume stăpînea,
 Peste totu-mpărătea ? etc.

Motivul este foarte vechi și autorii anonimi ai versurilor, dezvoltate din predici și cazanii la înmormîntare, îl puteau găsi încă în *Biblie* : „*ubi est legisperitus ? ubi pensator ? ubi censor turrium ?*” (Isaia, XXIII, 18), în Baruh, III, 16—19, Sf Pavel, I, Cor. I, 19—20 etc. Avîndu-și originea într-o cuvîntare funebră a sf. Ioan Chrisostomul², acest motiv proliferază în întreaga lirică medievală europeană, de inspirație creștină și nu numai creștină, în versurile latine anonime („*Ubi Plato, ubi Porphyrius ? / Ubi Tullius aut Virgilius ? / Ubi Thales, ubi Empedocles / Aut egrigius Aristoteles ? / Alexander ubi rex maximus ?*”) ca și în *Ballade des donnes du temps jadis* a lui Villon („*Dictes moy où, n'el quel pays / Est Flora, la belle Roumaine / Archipada ne Thais / ... / Où est la très sage Helloïs / ... / Mais où sont les neiges d'antan !*”), la Ronsard („*Que sont devenus / Les murs tant connus / De Troye superbe ? ...*” etc.), în poezia spaniolă, engleză, italiană etc. Desigur, deși nu se poate exclude cu totul și ipoteza cunoașterii altor surse, după toate probabilitățile atît Miron Costin cît și autorii versurilor, oameni de cultură clasică totuși, au găsit motivul în literatura religioasă și l-au adoptat potrivit necesităților textului în cauză.

Fără îndoială, intenționalitatea versurilor populare, ale căror reminiscențe au influențat pe primii noștri poeți romantici, este pur pragmatică în ultimă instanță ; bocetul transpune în versuri grija gospodarului de a-și lua rămas bun de la ai săi, după cuviință, de a lăsa gospodăria pe mîini sigure, și tristețea inevitabilă, însă resemnată, de a se despărți de familie, de bunurile sale etc. Nu regăsim în ele fiorul mistic, religios, în fața eternității, existent în textele aflate la originea lor îndepărtată, nici revolta împotriva soartei nedrepte, dedublarea eului, detașarea poetului de drama sa pentru a-și contempla nefericirea. Aceasta începe să se schițeze în versurile lui Mumuleanu, unde apare în germene poetul romantic, cu gesturile largi caracteristice, menite să impresioneze („*O mîină tremurătoare / Către luminicii în fața morții, exprimat în versurile populare, se convertesc într-o poezie a căutării religioase, purtătoare a recompensei morale :*

A duioșiei bocetul
 Mormînturi nu străbate,
 Și în zadar de plîngere
 Sint țărnila-i udate.

² Erudiția acestor rînduri este împrumutată din Ramiro Ortiz, „*Fortuna labilis*”, *storia di un motivo medievale*, București, 1927, p. 82, 97, 104 etc. și Const. Radu, *Excursus despre formula „ubi sunt ?”*, în *Influența italiană în „Țiganiada” lui Ion Budai-Deleanu*, Focșani, 1923. Cf. și J. Huizinga, *Le déclin du Moyen-Âge*, Paris, 1932, p. 165 ș.u.

Însă din ceriu Relighia
 Ni-aduce mîngăiere :
 Că după moarte, sufletul
 Acelui bun nu pere !

(MORMÎNTUL)

Căutarea izbăvirii în credință apare destul de puțin convingătoare după declarațiile formale de la început, care resping ideea unei relații virtuale a sentimentelor omenești dincolo de mormînt, însă ea se datorează influenței lecturilor din romanticii apuseni și integrează poezia noastră de epocă în curentul larg european romantic, căruia îi era caracteristic acest motiv al „creștinului muribund“, preluat de la Young de Chateaubriand, și de aici la Lamartine³, atît de citit la noi. De altfel, tendința poezilor noștri din acest timp de a asimila structuri ale poeziei noastre populare modelelor preromantice și romantice europene a mai fost semnalată ; D. Caracostea, de pildă, a arătat că Asachi concepe *plăieșul* nostru (*Milian și Dina*) după un model ossianic⁴, lucru anunțat de altfel de poet încă din prefața sa la volumul din 1836. Desigur că sudura celor două elemente utilizate (versurile populare cu caracterul lor sceptic și căutarea soluției în religie, de influență străină) este imperfectă, și apelul la „Religie“ apare neconvîngător, rece ; caracteristică este însă neresemnarea poetului în fața fatalității, căutarea unei soluții, a unei certitudini, adică o atitudine principal romantică.

La fel, motivul *ubi sunt* ? pe care Mumuleanu, — indiferent de unde l-a luat, din versuri, bocete sau din Miron Costin — îl găsește existent pe teren românesc, se amplifică de la dimensiunile unei simple întrebări retorice pînă la viziunea filozofică asupra caracterului trecător nu numai a tot ceea ce e omenească (viață, civilizație, glorie), ci a naturii înseși, a existenței, prevestind atracția pentru epocile crepusculare, pentru seară, noapte, toamnă, etc., izvorul melancoliei romantice în poezia lui Grigore Alexandrescu, de pildă :

Unde-s atîți prieteni plăcuși de tinerețe ?
 Unde-acele ființe cu care am crescut ?
 Abia ajunși în vîrsta frumoasei diminețe
 Ca ea făr-a se-ntoarce, ca dînsa au trecut !

(MEDITAȚIE)

Desigur, așa cum am încercat să schițăm mai sus, poezia romantică românească va folosi în chip diferit și cu alte sensuri artistice clișeele pe care le-am evidențiat în poezia pseudo-folclorică de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul celui de al XIX-lea sau în alte texte vechi. Important este, pentru moment, de stabilit că poezii noștri romantici, mulți

³ P. Van Tieghem, *La poésie de la nuit et des tombeaux*, Paris, 1921, p. 99—100.

⁴ D. Caracostea *Le préromantisme de G. Asachi*, în „Langue et littérature“, vol. I, nr. 1, 1940, p. 21—22.

din ei de proveniență modestă (ceea ce le facilita accesul la aceste texte), dispuneau în momentul întâlnirii cu poezia romantică apuseană de un fond, de un bagaj poetic în unele puncte asemănător, pe care influențele respective se puteau grefa cu ușurință. În acest fel este explicabilă rapiditatea asimilării și preluării multor teme romantice, dintre care ne-am oprit aici numai asupra celor legate de imaginea morții, și nu — cum s-a spus de multe ori — prin capacitatea mimetică deosebită a poetilor noștri.

CONTINUITÉ ET TRANSFORMATION DES MOTIFS DANS LE ROMANTISME ROUMAIN

Résumé

L'auteur, en limitant sa recherche au domaine de la poésie sépulcrale, de la mort en général — thème caractéristique du romantisme — révèle l'existence dans la poésie de la première génération de romantiques roumains (Mumuleanu, Hrissoverghi, Asachi) de certains éléments et même de structures poétiques, empruntés à la poésie populaire d'origine livresque — les lamentations funèbres („vers”) — et même aux poètes des siècles passés (Miron Costin). Ces éléments qui ont initialement un trait dominant typologique, revêtent un coloris, un sens romantique, sous l'influence des parallélismes que ces poètes établissent avec les images de la mort dans la poésie des romantiques et des préromantiques occidentaux (Chénier, Millevoye, Volney, Lamartine, Young, Hervey, Leopardi). L'une des explications réside dans le fait que la poésie préromantique, tout comme les „vers” populaires ou les vers de Miron Costin trouvent leur origine dans la même littérature d'inspiration religieuse (Le Nouveau Testament, l'Ecclésiaste, les vers latins du Moyen Age à caractère religieux, etc.). Bien entendu, le contenu religieux de ces „vers” qui circulaient en manuscrit dès le XVII^e siècle, et même plus tôt, se perd, et nous assistons à un processus de transformation lyrique de ces poésies à contenu religieux et moral très net à l'origine (il existe des variantes en manuscrit des „vers” qui datent d'après 1800, dans lesquelles seulement quelques éléments permettent de retracer leur ascendance), parallèlement à la pénétration des influences externes, de la poésie occidentale, qui agissent dans le même sens : le dégagement de la poésie roumaine du facteur moralisateur-didactique, son orientation vers les problèmes de la vie individuelle, personnelle, et en tout premier lieu, de la vie affective.

Romantismul francez și romantismul românesc

N. I. POPA

Sîntem astăzi departe de teza din 1909 a lui N. I. Apostolescu, *L'Influence des romantiques français sur la Poésie roumaine*. În cei șaizeci de ani care ne despart de acea lucrare a intervenit o nouă optică în disciplina literaturii comparate, în cunoașterea și aprecierea romantismului francez și a celui românesc. În locul *influențelor și izvoarelor*, depistate stăruitor de vechiul comparatism românesc de la începutul veacului nostru, ne orientăm acum atenția mai ales asupra factorului *receptor*, care asimilează, transformă și creează, realizînd opere originale, în acord cu contextul social istoric și cu temperamentul scriitorului. În acest sens, N. I. Apostolescu ignorează aproape complet elementul folcloric românesc, de aspect deja romantic și esențial în însăși înțelegerea literaturii române, cum au arătat-o Ion Pillat, Pompiliu Constantinescu, N. I. Popa și Liviu Rusu, și care a constituit o premisă de originalitate a romantismului românesc. Privim creația literară ca un proces mult mai complex, în care influența literară este doar un catalizator, un stimulent, capabil să deștepte în scriitor o conștiință literară, să-i dezvăluie personalitatea și să-i îmbogățească viața interioară, tematica și tehnica, dar fără a le determina în întimitatea lor. Posedăm acum chiar o teorie românească nouă a literaturii comparate, formulată pregnant de Tudor Vianu și Al. Dima.

Conceptul de romantism francez și acel de romantism românesc s-au lărgit și adîncit, ca estetică, critică și istorie literară, tocmai grație literaturii comparate din ultimele decenii și noilor îndrumări urmate în zilele noastre, relative la procesul de creație artistică, privit în adîncimea „universului imaginar” al scriitorului.

Romantismul francez a luat noi dimensiuni, în timp, în spațiu și în adîncime, prin lucrările comparatiste ale lui P. Van Tieghem, André Monglond, Pierre Moreau, Albert Béguin sau J. Bousquet, care l-au încadrat temeinic în romantismul european, cu configurația sa proprie și cu particularitățile sale specifice, cu istoria lui „interioară” și cu transformarea curentelor străine într-o mișcare națională și originală, cu ecouri pînă în vremea noastră. Un „mic romantic”, ca Gérard de Nerval, de pildă, este recunoscut acum ca ferment activ în formarea esteticii simboliste și chiar a suprarerealismului, adevărata revoluție poetică a veacului nostru.

Congresul al IV-lea al Asociației internaționale de literatură comparată, discuta, în 1964, la Fribourg (Elveția) tema *Definiția și ilustrarea termenilor*

relativi la noțiunile de imitație, originalitate și influență, tocmai în sensul valorificării creațiilor naționale. Gaëtan Picon publica, în *Histoire des littératures, Littératures occidentales*, II, din Bibliothèque de la Pléiade (1958), două capitole intitulate semnificativ *Originalité nationale des romantismes* și *Dialectique du romantisme*. Congresul din 1967 a aceleiași asociații, la Belgrad, pune problema *Les courants littéraires en tant que phénomènes internationaux*, solicitând contribuții relative la aspectele naționale ale curenților universale. O echipă de șapte comparatiști români prezentau acolo comunicări în care valorificau particularitățile luate la noi de umanismul Renașterii, de romantism, de realism, de simbolism, de poporanism și de avangardism. În același sens, volumul *II Romanticismo*, publicat în 1967 de Editura Academiei de științe din Budapesta, rezultat dintr-o colaborare italo-maghiară și cu specialiști din alte țări, scotea în evidență creațiile romantice naționale produse din contactul cu romantismul italian.

Studiul nostru, *Romantismul francez și romantismul românesc*, pornește de la o serie de fapte social-culturale și literare de bază: traduceri, imitații, localizări și adaptări, călătorii, studii, contacte directe între scriitori și literatură, ecouri și polemici din presă în problemele de estetică și critică literară, rezistențe și reacții față de curențele străine, viața teatrală, în fine, studiul temeinic al operelor inspirate de teme, motive, idei, sentimente, atitudini ideologice și estetice, genuri literare, moduri de expresie și stiluri determinate de înrîuriri străine. Și toate acestea dominate de preocuparea statornică de a arăta în ce măsură și în ce sens s-au grefat contribuțiile romantismului francez pe tradițiile noastre naționale specifice, pe condițiile istorico-sociale și pe viziunea personală a scriitorilor, pentru a desface din acest proces dialectic creația literară originală. Volumul lui B. Munteano, *Constantes dialectiques en littérature et en histoire* (1967), identifică în istoria comparată a literaturilor un fenomen permanent de durată, aceste constante, în lupta continuă dintre nou și vechi, dintre universal și național, dintre dogmă literară și libertate. Ultimul lui capitol, intitulat *Universalisme et autochtonie*, este consacrat culturii românești, privită sub acest îndoit aspect: o cultură specific națională, care reușește să se ridice, tocmai prin expresia specificului național, la valori universale. Figuri ca N. Iorga și O. Densusianu în istoria culturală și literară, Eminescu și Blaga în poezie, Enescu în muzică, Brâncuși în sculptură, reprezintă în creația lor pe baze autohtone valori universale recunoscute peste hotare. Al.Dima a subliniat, în lucrarea sa recentă, *Principii de literatură comparată* (1969), orientarea acestei științe umaniste spre studiul paralelismelor produse în afară de contacte directe și al particularităților naționale, realizate din retrăirea și interpretarea dată de scriitori fluxului de idei venite de pretutindeni, la care se adaugă astăzi studiul istoriei comparate a ideilor și al realizării artistice, prin cercetări moderne de stilistică și prozodie comparate. La fel lucrează comparatismul francez, reputat pozitivist, deschis acum spre alte obiective. În micul volum de metodologie, *La Littérature comparée* de Claude Pichois și André M. Rousseau (1967), capitolele *Histoire des idées* și *Structuralisme littéraire* prevăd studii de tematologie, deci de paralelisme, de morfologie literară, de estetica traducerii, în fine de „structuri permanente și variante particulare“.

Aceste vederi înnoitoare în domeniul literaturii comparate vor conduce și sinteza noastră relativă la contribuția romantismului francez în evoluția celui românesc. Se impune mai întâi stabilirea unor etape de dezvoltare a romantismului nostru, paralel cu cel francez, în care se disting, destul de net, o etapă elegiacă, una social-politică și mesianică, chiar revoluționară, cu interferențe firești între ele, cel eminescian, după care urmează absorbirea lor în curentele următoare. În comunicarea *Originalitatea romantismului românesc*, prezentată la Congresul de la Fribourg („Anuar de lingvistică și istorie literară”, 1964), identificăm trei etape. Prima privea faza preromantică și romantic-elegiacă pînă la 1840; a doua, de romantism social-politic activ, pînă spre 1870; apoi, faza supremă întrupată în geniul lui Eminescu. Lăsam deschisă problema romantismului difuz post-eminescian, prelungit prin parnasianism, simbolism, semănătorism și chiar suprarealism, în care stăruie reminiscențe din estetica romantică și din acea „stare de spirit”, după expresia lui Tudor Vianu.

Lucrări mai recente ca eseu *Romantismul românesc* de H. Zalis (1968) și mai ales studiul lui Liviu Rusu, *Locul romantismului românesc în cadrul european*, publicat în volumul colectiv *Studii de literatură comparată* (1968), și *Romantismul românesc*, cursul lui D. Popovici (1969) au confirmat vederile mele. H. Zalis insistă asupra formelor evolute sub care romantismul nostru se prelungește pînă astăzi, atît în concepțiile estetice, cît și în modurile de expresie, într-o întrepătrundere a romantismului cu realismul, cu inițiativele simboliste, cu unele curente strict autohtone ca poporanismul și semănătorismul, în fine, cu tendințe moderniste ca dadaismul și suprarealismul.¹

Cum era și firesc, toți comparatiștii români care au studiat romantismul românesc au făcut un loc important elementelor comune cît și celor diferențiate, specifice și adesea contradictorii, introduse la noi din romantismele francez, englez, german și italian. René Wellek și Liviu Rusu recunosc ca aspecte comune: individualismul, sensibilitatea, imaginația, gustul pentru reverie și melancolie, aspirația spre infinit, evadarea din prezent; pe de altă parte, spiritul național, interesul pentru folclor, revolta și setea de libertate, patriotismul și lupta pentru o orînduire mai dreaptă, exaltarea eului pînă la patetic și titanism. Nemulțumirea de prezent, „răul veacului”, evadarea în contemplația naturii și a cosmosului, în meditația religioasă sau panteistă, în trecutul istoric și fabulos, în exotism, în vis și fantastic, răsfrîngerea în viața launtrică, în gândul morții, în unitatea în sînul universului — iată alte caracteristici generale ale romantismului european.

Din acest fond comun s-au format elementele de romantism național diferențiate, după psihologia popoarelor și după specificul condițiilor istorice în care au fost receptate. Romantismul francez păstrează în structura lui unele forme de raționalism enciclopedist și de clasicism, cum a dovedit-o Pierre Mo-

¹ Zoe Dumitrescu Bușulenga a definit *Trăsăturile specifice ale romantismului românesc* („Contemporanul” nr. 22, 1961). D. Păcurariu a reluat problema în *Tot despre romantismul românesc* („Contemporanul”, nr. 25, 1961). I. Pulbere în *Problema definirii romantismului și a raporturilor lui cu preromantismul* („Studia Universitatis Babeș-Bolyai”, series philologica, 2, 1962) și Paul Cornea în *De la Alexandrescu la Eminescu* București, Editura pentru literatură, 1967) au contribuit la lămurirea acestor aspecte controversate de istorie literară și de literatură comparată.

reau în teza sa, *Le Classicisme des romantiques* (ed. II, 1957). Cel englez, format sub imperiul lui Shakespeare, cultivă sentimentul naturii, fantasticul, revolta socială și metafizică byroniană, afirmând un eu demonic. Cel german, studiat în adâncime de Albert Béguin, în *L'Ame romantique et le rêve* (1933, 2 vol.), este înclinat spre viața subterană, spre obscur, spre visul creator și idealismul magic, îmbinând poezia, muzica și filozofia. Romanticismul italian, încă impregnat de clasicism, se orientează fie spre meditația pesimistă leopardiană, fie spre mesajul vehement de eliberare politică și socială.

La baza romantismului românesc, Liviu Rusu consideră, cu dreptate, tradiția noastră folclorică de secole, în care *dorul*, noțiune fără echivalent la alte popoare și încorporat în *doină*, formează o premisă deja romantică ce va orienta întreaga noastră literatură spre spiritul popular.

Romanticismul românesc este pregătit de ecoul enciclopediștilor francezi, care pătrunde în țările noastre o dată cu teme preromantice ca ruinele lui Volney, meditația nocturnă, cimitirele și mormintele lui Young și Gessner, reveria lui J. J. Rousseau și a lui Bernardin de Saint-Pierre sau Chateaubriand. Poeții Văcărești, C. Conachi, G. Asachi și C. Negruzzi cultivă acest gen de poezie convențională, străină de noi, cu accente totuși sincere de erotism, de poezie cosmică și de construcție laborioasă în poeme de amploare ca *Potopul* lui C. Negruzzi, imitat după Gessner.

D. Popovici a dovedit, în *La littérature roumaine à l'époque des lumières* (1942), cum ideologia raționalistă, democratică, materialistă și științifică a luminismului francez a fost interpretată la noi, începând cu Ardealul, apoi în Muntenia și Moldova, ca un ferment de redeschidere națională și de eliberare social-politică. O figură ca Ionică Tăutu, traducător al lui Volney, poet al ruinelor și filozof al revoluției, ia profilul unui „jacobin român”. C. Negruzzi, la început preromantic, popularizează ideile politice înaintate ale lui Montesquieu.

Inițiativele culturale și literare românești din această perioadă enciclopedistă îmbracă, în cercurile lui Eliade, Asachi și Bariț, mai ales forme de organizare febrilă, vizînd școala, știința, presa, teatrul și o literatură dominată de prestigiul romanticilor francezi și englezi traduși, imitați sau prelucrați. Concepția unui folclor ca izvor de creații artistice nu intrase încă în conștiința literară a unor culegători entuziaști ca Anton Pann, G. Asachi sau Bariț. Traducerile din Balzac publicate în „Alăuta românească” serveau doar ca mijloace de informație. Este încă o fază mimetică, întrecută deja în prima etapă a romantismului românesc, între 1829—1840, sub înrîurirea lui Lamartine, Victor Hugo, lirici elegiaci, traduși și luați ca modele de Eliade, Negruzzi, C. Stamati, Gr. Alexandrescu, V. Cîrlova. Ideologia literară a lui Eliade, șef de școală, condus de practica ideilor voltairiene, se inspiră din retorica franceză și din experiența teoriilor romantice. Specii poetice romantice ca elegia și meditația, care inauguraseră romantismul francez, găsesc în Eliade, Alexandrescu și Cîrlova o expresie națională, vibrantă de patriotism. Revendicările socialismului utopic francez însușesc revolta și mila socială a lui Bolintineanu și C. Bolliac. Fantasticul romantic francez primește o replică originală în poemele *Sburătorul* lui Eliade și în *Mihnea* și *Baba* al lui Bolintineanu, construite pe legende naționale și cu mijloace proprii de a contopi în forme artistice cre-

dințe populare, visul, legenda și mitul. Traducător al lui Voltaire și Byron, discipol al lui Lamartine, teoretician al poeziei și îndrumător al poezilor, Eliade devine original prin ideologia sa înaintată și prin prelucrarea folclorului. *Meditațiile* lui Alexandrescu părăsesc erotica de ton vag și filozofic a lui Lamartine și își împlintă temele în criza de conștiință națională a unui poet care își simte răspunderea socială și morală. *Satirele* lui, concepute după modelele clasice ale lui Boileau și Voltaire, vizează cu ascutime problemele sociale ale vremii, tratate cu vervă polemică. Fabulele lui La Fontaine alimentează toate tentativele noastre în acest gen, de la traduceri și imitațiile lui Asachi și C. Conachi, până la realizările lui Negruzzi, Alexandrescu și Donici, unde nota clasică este acoperită de tonul satiric. Încercările lui Eliade și Asachi de a înfirișa o viață teatrală folosesc ca repertoriu melodramele lui Kotzebue sau vodevilul francez, trecând apoi la piese originale istorice de exaltare patriotică, sprijinite de muzică, pe teme folclorice, ca *Petru Rareș* al lui Asachi.

Anul 1840 va însemna o adevărată explozie în evoluția romantismului românesc, ajuns acum la a doua sa etapă, „mesianică” și „pozitivă”, la care se adaugă subsidiar și nota decadentă, a „romanticilor macabri și exotici”, după expresia lui G. Călinescu. La baza ideologiei revistelor „Dacia literară” din 1840 și „Propășirea” din 1844, conduse de M. Kogălniceanu, stau romantismul folcloric și istoric, democratismul romantic francez și spiritul critic. Autorii sînt îndrumați spre izvoare naționale și populare. Pe această bază se vor grefa influențe franceze: romantismul social și politic, cultivat de Lamartine, Hugo, Michelet, Quinet și Lamennais, care făceau din poeți scriitori militanți, purtători de cuvînt ai ideilor de libertate națională și socială, ai democratismului și ai revoluției. „Traducțiile nu fac totuși o literatură” declară Kogălniceanu în „Dacia literară”. Al. Russo va relua ideea mai tîrziu. Trebuiau realizate opere originale și de valoare artistică, inspirate din trecutul istoric și din folclor, acest tezaur popular, urmărind totodată prezentarea critică a societății contemporane. Colaboratorii lor vor fi mai cu seamă „bonjușiștii”, tineri cu studii în Franța democratică din anii 1830—1840 ca V. Alecsandri, Ion Ghica, D. Bolintineanu, N. Bălcescu, Cezar Bolliac sau Al. Russo, venit dintr-o școală elvețiană, în fine boiernași cu idei antif feudale ca Negruzzi.

Scriitorii francezi traduși, sau imitați și popularizați acum, în cercurile lui Kogălniceanu, Eliade sau Bariț și în revistele lor, sînt Voltaire, Molière, La Fontaine, cu ideologia și critica lor socială, Lamartine, prieten al românilor de la Paris, Hugo, cu dramele și baladele lui. *Meditații* ca *Anul 1840* a lui Alexandrescu sau poezii de tematică socială ca retoricile tablouri de protest vehement ale lui Bolliac sînt impregnate de poezia romantică franceză de după 1830, aplicată direct stărilor de la noi și izbucnind într-un apel la luptă. Evident, ecoul romantismului francez se împletește aici cu prestigiul lui Byron, răzvrătitul, al lui Schiller, al lui Manzoni, carbonarul, al lui Mickiewicz mesianicul, și al lui Petöfi — animați toți, în forme specifice, de același ideal revoluționar.

Prefetele unor traduceri publicate de Eliade sau Negruzzi, articole sau polemici din revistele literare sau în volume originale, semnate de Alecsandri,

Alexandrescu, Negruzzi, Bălcescu sau Bolliac evocă inițiativele romantismului francez, din care extrag obligația scriitorilor români de a deștepta sentimentul demnității naționale, spiritul de revoltă împotriva unor așezări feudale nedrepte și încrederea în viitorul poporului român. De aici și interpretarea dată de ei temelor romantice franceze, învăluite adesea în meditație elegiacă și melancolie. Nici în Franța nu au lipsit nota romantică de luptă efectivă și chiar participarea scriitorilor la acțiune. Michelet, Quinet, Lamartine, Hugo, Pierre Leroux sau George Sand au dovedit-o.

Trecutul istoric nu mai este la poezii pașoptiști paseismul de evadare din Chateaubriand sau Al. Dumas. El devine un motiv de exaltare patriotică la Kogălniceanu, explicație și justificare a revoluției la Bălcescu, formă de critică antifeudală la Negruzzi, Alexandrescu și Bolintineanu. Ruinele preromantice ale lui Volney, Chateaubriand și Lamartine capătă în versurile patetice ale lui Cîrlova, Eliade și Alexandrescu sensul unor aduceri în actualitate a eroilor naționali, Vlad Țepeș, Mihai Viteazul, Ștefan cel Mare, priviți cu ochii poporului, monumentalizați, deveniți motive de legende și mituri populare. Ca și pentru Manzoni și Foscolo în Italia, pentru Mickiewicz în Polonia și pentru Petöfi în Ungaria, trecutul nostru național și ruinele întretineau sentimentul patriotic și încrederea în popor.

Literatura franceză a ajutat crearea treptată a unui repertoriu dramatic național. După inițierea noastră într-o viață teatrală prin stagioni asigurate de trupe franceze, care jucau la București și Iași vodeviluri, melodrame sau opere accesibile unui public în formație, după traduceri și localizări din autori de succes ca Labiche, Scribe sau Ducange și Dinaux, Alecsandri, tot după modele franceze, reprezintă piese originale ca *Iorgu de la Sadagura* sau *Chirița în provincie*, comedii satirice unde abundă procedeele comediei și ale vodevilului francez, cu muzică și cuplete.

Folclorul românesc, cules și publicat de Anton Pann, Negruzzi, Kogălniceanu, Alecsandri și Al. Russo, este văzut acum ca o comoară națională, care exprimă artistic sentimentele poporului, suferința, „durerile înăbușite”, revolta și speranța. Când Alecsandri „descoperi” folclorul, poezia noastră „se români”. Poezia *Doina* din capul ciclului *Doine* ia sensul unui program de înnoire poetică. *Miorița* ilustrează această profundă poezie de nostalgie și de lamentație în fața morții, transfigurată de poezie. Alecsandri va publica mai târziu, în 1874, culegerea sa de poezii populare în limba franceză, *Ballades et chants populaires de la Roumanie*, dînd volumului sensul activ al unei probe de maturitate artistică a unui popor vrednic de interesul străinătății.

La rădăcina pașoptismului patriotic și revoluționar se află stările de revoltă surdă din popor, care vor imprima nota violentă de răzvrătire din proza istorică a lui Bălcescu, sensul militant dat de Alexandrescu și Bolliac poeziei, lirismul patetic din *Cîntarea României*, scrisă mai întîi în limba franceză. Din toate aceste opere se desface o literatură care o rupe cu caritatea din lirica și proza franceză de esență saint-simoniană, izbitoare la Hugo, Lamartine, George Sand, Eugène Sue. Aici stă și originalitatea puternică a poemului în proză, *Cîntarea României* a lui Al. Russo, atribuit și lui Bălcescu, pentru tonul lui de vehemență, așa de deosebit de probabilul izvor literar,

Paroles d'un croyant al lui Lamennais, impregnat de o atmosferă biblică și de catolicism social.

Observația este valabilă și pentru lirica pașoptistă, dezvoltată în parte după exemple franceze. Cadrele lirice și dramatice franceze, de la meditație, elegie și imn, pînă la estetica dramei hugoliene, nuvela romantică, populată cu eroi excepționali, însemnările de călătorie, tentativele noastre de critică literară, cu metodele, procedeele și conveniențele lor, se regăsesc în începuturile românești de literatură modernă, însă, în fiecare din aceste genuri și specii intervine nota particulară și semnificativă pentru climatul nostru istoric. Eroica pașoptistă îmbogățește chiar poezia romanticilor francezi cu tradiția folclorică, de pildă prin *Sburătorul* lui Eliade. Peste tot, iubirea desfășurată în cadrul unei naturi prietene presupune o contopire organică între om și natură, după exemplul mișcător al poeziei populare. Elementul fantastic din *Mihnea* și *Baba* de Bolintineanu nu reia cavalcada fantomatică din *Lenore* a lui Bürger, legendă răspîndită și la noi. Poezia se inspiră din mitologia românească și folosește eresurile și mijloacele de expresie populare, la care adaugă o adevărată virtuozitate în versificație, ritm și muzică. *Legendele istorice* ale lui Bolintineanu și Alecsandri urmează filonul istoric cultivat de romanticii francezi, dar cu gândul de a valorifica prin poezia cultă tradiții naționale privitoare la eroi intrați în legendă. Poezia exotică a acestor poeți se resimte de ciclul *Les Orientales* al lui Hugo.

Eroul romantic fatal găsește la noi slabe ecouri, doar în poemul sumbru *Conrad* și în romanul *Manoil* ale lui Bolintineanu. Va trebui să ajungem la dramele romantice *Răzvan și Vidra*, *Despot Vodă* și *Vlaicu Vodă* sau *Vișorul* pentru a întâlni tipuri de eroi excepționali, înzestrați și ambițioși, condamnați prin chiar reușita lor. În texte construite pe tiparele dramei hugoliene, ei sînt proiectați pe un fundal social și popular, unde masa adusă în scenă, ca în *Maria Tudor* și *Alexandru Lăpușneanu*, joacă un rol important, iar retorica romantică sonoră este atenuată de limbajul comun. Procedeele tipic romantice, antiteza, loviturile de teatru, răzbunările, execuțiile și formele de justiție populară, otrăvirile provin din dramele lui Hugo și Dumas, jucate pe scenele românești, dar autentificate de trecutul nostru național.

În acest proces de formare a romantismului românesc după estetica romantismului francez și a celui european nu au lipsit forme de romantism minor, în versurile palide ale unor Al. Sihleanu, N. Nicoleanu sau Al. Depărașianu, încă dominați de modelele franceze. Tot așa, unele aspecte macabre și exotice la Alecsandri și Bolintineanu par simple concesii făcute unei mode literare, străine de sufletul nostru.

S-au produs și unele rezistențe și reacții în Muntenia, dar mai ales în revistele din Ardeal, angajate în lupta aspră pe plan politic, față de aceste scăderi ale romantismului francez, considerat greșit ca o mișcare de răsfrîngere în viața lăuntrică și de renunțare, cînd poporul trebuia să fie îndemnat la acțiune. Se ignora faptul că tocmai romanticii francezi de după 1830 făceau din scriitori elemente dinamice, angajate pe toate planurile. Bălcescu, teoretician și organizator lucid al revoluției de la 1848, era un romantic democrat și revoluționar, făcînd din istoria națională, reconstituită cu scrupul de om de

știință, un argument pentru răzvrătire și răsturnare a orînduirii feudale. Vizionar genial, el prevedea științific mari evenimente istorice, ca Unirea și formarea statului național. Iată de ce se poate afirma că el merge mult mai departe decît socialiștii utopici ca Louis Blanc, luat ca model de gîndire politică, decît romantismul politic generos al lui Michelet și Quinet, prieteni devotați ai românilor, decît mesianismul retoric al lui Lamennais și Mickiewicz.

Pe de altă parte, intervin în plin romantism elemente de observație realistă asupra aspectelor tipice de viață feudală și burgheză, așa cum o făceau cu vervă amară Hugo, Byron, Schiller, Pușkin. „Fiziologiile“ balzaciene seminate de Kogălniceanu, Alecsandri, Negruzzi, Al. Russo vizînd tipuri sau colectivități sociale, portretele și tablourile lor de moravuri, *Scrisorile din Păcatele tinerețelor* ale lui Negruzzi, nuvelele romantice și realiste ale acestuia și ale lui N. Filimon, romanele romantice ale lui Bolintineanu, care amintesc nota pasională din George Sand, însemnările de călătorie ale lui Ion Codru Drăgușanu, Alecsandri, Ion Ghica, Alexandrescu și Bolintineanu îmbină viziunea romantică a peisajului românesc sau exotic cu tablouri sociale zugrăvite realist. Locul acordat de Alecsandri, Russo și Bolintineanu muntelui și mării, ca teme literare și motive de visare lirică, amintește descoperirile romanticilor francezi, care vedeau în peisaj stări sufletești, încadrate totuși la noi în imagini autentice de viață a poporului, cu tradițiile lui folclorice. Recunoaștem aici acele „*composantes réalistes du romantisme français*“, după formula lui Z. Czerny, sau „suprapunere de curențe literare în poezia românească“, identificată, în prima jumătate a secolului al XIX-lea, iar mai recent, de Vera Călin, fenomen vizibil și în ecourile stăruitoare ale unor romane populare, de esență romantică: *Les Mystères de Paris* de Eugène Sue, *Les Misérables* de Victor Hugo, ale romanelor lui Balzac și George Sand, chiar în operele pictorilor pașoptiști, Rosenthal, Negulici, Iscovescu.

Teze de doctorat ca *Balzac în România* de Angela Ion și *Rousseau în România* de Sorina Bercescu au urmărit aplicarea metodelor franceze în literatura noastră. Tehnica și tipologia socială balzaciană conduc romanul *Ciocoi vechi și noi* al lui Filimon, drama *Boieri și Ciocoi* a lui Alecsandri, *Ciclul Comăneștenilor* al lui Duiliu Zamfirescu, romanele lui Cezar Petrescu și G. Călinescu. Stendhal, încă puțin cunoscut în Franța din vremea lui, va avea la noi o răspîndire mai tîrzie și laborioasă. Mérimée are discipoli în Negruzzi, Alecsandri și Odobescu, la care expresia unui echilibru interior realizează aspecte clasice, tot de esență franceză. „*Un romantique qui apprend son métier, devient un classique*“, scria Paul Valéry.

Exilul la Paris al revoluționarilor români înfrinți la 1848 a însemnat o întărire a crezului romantic revoluționar, care se va prelungi, și prin simpatia înfîlînită în Franța, prin revistele „România viitoare“ a lui Bălcescu, prin „România literară“ a lui Alecsandri, prin publicațiile lui Bolliac, C. A. Rosetti, Al. Odobescu și B. P. Hasdeu, ultimii doi recunoscuți astăzi ca „pașoptiști și umaniști“. Pe aceleași baze franceze, romantismul românesc se îmbogățește și se adîncește, ca democratism, știință istorică, tematică,

studiu și folosire cultă a folclorului, moduri de expresie. Acum se joacă marile noastre drame naționale frământate de eroi populari și de mase, acum apare romanul lui Filimon, teatrul satiric și social al lui Alecsandri, unde intră și localizarea comediei lui Augier, *Le Gendre de M. Poirier*, în comedia *Ginerele lui Hagi Petcu*, romanele lui Bolintineanu și *Pastelurile*, marile culegeri și studii folcloristice, toate sprijinite pe ideologia romantică franceză, aplicată creator realităților noastre.

Eminescu, punctul cel mai înalt al romantismului românesc, reprezintă o fuziune originală operată de geniul său poetic între romantismele europene, cunoscute și asimilate organic, cu dominanta celui filozofic german, și spiritul popular. El a parcurs experiența marilor scriitori europeni, de la Shakespeare idolatrizat, Hugo, Gautier, Vigny și Musset, pînă la Hegel, Schopenhauer, Hölderlin, Novalis și, probabil, Leopardi. El declara singur într-o poezie: „eu rămîn ce-am fost, romantic“.

Romantic integral, și prin temperamentul pasionat, și prin cultura romantică europeană, el s-a lăsat impregnat și de unele forme ale romantismului francez, cum au dovedit-o convingător I. M. Rașcu, G. Călinescu și autorul acestui studiu în *Eminescu și romantismul francez* (1965).

Dar aceste forme de romantism francez sînt, la rîndul lor, multiplicare și adîncite prin elemente germane, engleze, italiene sau rusești, și totul altoit pe tradiții naționale și populare românești. În problema geniului solitar din *Luceafărul*, el n-a ignorat pe Vigny alături de Byron, Shelley, Hölderlin și Lermontov, pentru a întrupă simbolul într-un basm popular românesc. Titanismul din vastul poem este umanizat de izvorul folcloric. Estetica visului și a fantasticului folosește deopotrivă pe Gautier și pe romanticii germani, pe Schopenhauer, pe Novalis și idealismul lui magic, pe Hölderlin. În expresia sentimentului naturii, el depășește descrierea pitorească din Gautier și Hugo, preocupați mai ales de culoare locală, cu o interpretare filozofică, panteistă și cosmică germană, și totul în cadrul naturii noastre zugrăvite feeric. Revolta socială, organică la Eminescu, s-a inspirat din *Les Châtiments* de Hugo, din vehemența revoluționară a lui Auguste Barbier, din iureșul Comunei din Paris, pentru a ne da *Împărat și Proletar* și *Scrișorile* unde izbucnește răzvrătirea personală în fața situațiilor de la noi. Revolta socială se dublează la el cu o revoltă metafizică, privind condiția omului de rînd și a geniului. Elementul legendar din trecut a găsit modele puternice în *La Légende des siècles* a lui Hugo și în alte poeme ciclice franceze. Vastul său poem, *Panorama deșertăciunilor*, se încheie cu o concluzie decepționistă, deși în alte poezii exaltă pe eroii naționali. Tablourile lui exotice amintesc poezia decorativă a lui Gautier, pătrunsă însă de vederi filozofice personale și cosmice. Gîndirea sa religioasă și sentimentul morții păstrează unele reminiscențe din Vigny. Dar tumultul interior al unui dac ancestral, dîrz în fața morții, conferă actului final un caracter solemn, hieratic. Pesimismul lui Eminescu nu poate fi judecat după un vers reținut din *Moïse* de Vigny, nici după influența schopenhaueriană. El trebuie explicat și interpretat în complexul experiențelor dureroase ale unui poet copleșit

de un mediu filistin și degradant. Evadările lui printre modelele orientale din Gautier și Hugo se integrează în viața lui interioară pustie.

În expresia acestor teme, sentimente și motive romantice, caracteristice și romanticilor francezi, Eminescu intervine puternic, cu variantele altor romantici europeni, înrudiți suflătește cu el, și mai ales prin apelul la tradițiile naționale și populare, în care regăsea formulate deja toate aceste stări de spirit: contemplația naturii, visarea, dorul, amărăciunea, revolta socială, resemnarea, speranța în viitor. El a topit în poezia și proza sa artistică diferitele romantisme europene cu tradițiile noastre folclorice, culturale, social-politice și umaniste, realizând astfel un romantism specific național, de perspective universale. Privit pe plan mondial, el poate fi apropiat de contemporanii săi: Hugo, Vigny, Baudelaire, Lenau, Verlaine. Vocabularul, epitetele, metaforele, simbolurile și miturile lui, modurile de expresie, poetică, armonia unică a versurilor, simbolismul fonetic, duc la „alchimia Verbului“, pe care i-l atribuie poetul Salvatore Quasimodo.

O dată cu Eminescu, curentul romantic românesc se stinge. Dar atitudini romantice vor stăruia la epigonii lui din climatul decepționist de la sfârșitul veacului și chiar printre unii scriitori de seamă, la care nota romantică re apare, alături de metoda realistă, parnasiană sau naturalistă, toate de proveniență franceză. Al. Vlahuță, Șt. O. Iosif sau I. Popovici-Bănăneanu, poeți eminescieni, caută să pună de acord lirica lor de meditație cu un crez social și cu tonul popular. Parnasianismul francez a apărut ca o tentativă de înnoire în etapa de criză a poeziei românești din ultimele două decenii, prin autonomia artei, cultul Frumosului și al formei perfecte, prin tematica mitologică, istorică și filozofică. Poeții grupați de Al. Macedonski în jurul „Literaturii“, rămași astăzi în umbră, practică metodele parnasiene, suferind în același timp, ca și conducătorul lor, influența simbolismului francez, pe care acesta l-a prefigurat, încă din 1880, prin inițiative îndrăznețe ca transpunerea senzațiilor, aplicarea „corespondențelor“, instrumentalismul poetic, muzica versurilor, versul liber și ideea că „logica poeziei este absurdul“. Dar Macedonski ne apare el însuși ca un moment de confluențe: pașoptist avântat pe linia lui Eliade, romantic prin *Noaptea* sale de inspirație mussetistă, și prin conferința sa, *Romantism*, din 1901, parnasian prin factura riguroasă a versurilor și a poemelor cu formă fixă, teoretician și precursor al simbolismului, în fine, răzvrătit social curajos, alături de poeți de formație socialistă revoluționară, ca Al. Obedenaru, Traian Demetrescu, Șt. Petică.

Monografia Lidiei Bote, *Simbolismul românesc* (1966) și studiul meu, *Aspecte particulare ale simbolismului românesc (Studii de literatură comparată, 1968)* revelează aceste contradicții care dănuie la simboiștii din etapa Macedonski. Tendințele lor divergente se unifică oarecum în revoltă, în neconformism și în experiențe poetice, care conduc la viața interioară cea mai ascunsă, exprimate în forme prozodice riguroase, prin vis, simboluri și mituri. Singurul poet parnasian consecvent va rămâne Mihai Codreanu, traducător remarcabil de teatru francez și autor al volumului de sonete *Statui*, titlu

care amintește *Les Trophées* de Heredia, *Les Cariatides* și *Les Stalactites* de Banville.

În a doua sa etapă, condusă de O. Densusianu prin revista „Viața nouă”, doctrina simbolistă este întreținută de un apel direct la simbolisții francezi — „spirit latin” — luați ca modele de poezie nouă. Elemente romantice și simboliste revin și la mari poeți din veacul nostru: G. Bacovia, Tudor Arghezi, Ion Minulescu, Ion Pillat și Lucian Blaga, care-și vor urma fiecare calea sa proprie, destul de sinuoasă, cu reveniri frecvente la romanticii francezi. Acest fenomen de interferență de metode și curente, caracteristic perioadelor literare de tranziție, persistă pînă tîrziu în literatura noastră. B. Delavrancea, autor de nuvele și drame romantice, alunecă în unele povestiri în naturalism de doctrină franceză, ca și Hasdeu, trecut în tinerețe printr-o fază mărturisită de *zolistm*. Octavian Goga, temperament romantic, realizează o poezie socială de mare forță evocatoare. Romanele lui D. Zamfirescu, construcție ciclică balzaciană și tolstoiană, realistă ca observație psihologică și socială, prezintă momente de transfigurare romantică în tablourile de la sate și în apoteozarea unor eroi, prin contrast cu ciocoi ajunși.

Se cuvine o mențiune și criticii literare franceze, creație romantică, prin opera lui Sainte-Beuve, care a deschis căi noi în metodologia criticii și istoriei literare românești, prin N. Iorga, Pompiliu Constantinescu, G. Călinescu.

Semănătorismul, cu revenirea sa agresivă la viața satului, formă de refugiu din orașul corupt, la folclor și specific național, este considerat de H. Zalis, poate abuziv, ca o prelungire a romantismului francez, care, de la Rousseau la George Sand, predica întoarcerea la viața rustică, cu riscul de a cădea într-un șovinism străin de romantism. Fapt este că vasta poezie a naturii și „magia amintirii” din povestirile lui M. Sadoveanu, fantasticul din nuvelele lui Gala Galaction, poezia muntelui din însemnările de drumeție ale lui C. Hogaș, se resimt de o sensibilitate romantică în fața naturii.

Privit în ansamblul acțiunii sale în romantismul românesc, romantismul francez a fost pentru oamenii noștri de cultură și pentru scriitorii o adevărată școală de ideologie literară, social-culturală, mai apoi estetică, un catalizator de energii creatoare. Operele literare ale romanticilor francezi au polarizat în jurul lor un întreg curent literar românesc, cu ramificații în toate direcțiile: artistică, folclorică, istorică, juridică, muzicală, filozofică, socială și politică. Romantismul nostru, ridicat treptat la un nivel de originalitate și la universalitate, a rămas specific și autohton tocmai prin elementele lui de tradiție populară, în care se exprimă toată gama de atitudini romantice, de la dor și resemnare, pînă la revoltă și acțiune. Faptul se verifică și prin durata lui în literatura română, ca element component, alături de realism, clasicism, simbolism sau avangardă românească. Mai adăugăm în încheiere că această acțiune pozitivă a romantismului francez în România nu s-ar putea explica fără contribuția paralelă și fecundă a romantismelor englez, german, italian și rus.

LE ROMANTISME FRANÇAIS ET LE ROMANTISME ROUMAIN

Résumé

L'auteur de cette étude, qui a déjà esquissé *l'Originalité du romantisme roumain*, dans les *Actes du IV-ème Congrès de l'Association Internationale de Littérature comparée*, tenu à Fribourg, en 1964, s'attache ici à approfondir les rapports entre le romantisme français et le romantisme roumain, fondé sur les orientations plus récentes du comparatisme : priorité accordée au *facteur récepteur*, étude poussée des *particularités* revêtues par les courants littéraires nationaux, place réservée aux *parallélismes*, enfin analyses des *oeuvres* comme produits artistiques.

Le romantisme roumain s'est formé en bonne partie sous l'influence du romantisme européen et surtout du romantisme français, mais il reflète les situations historiques et sociales de notre pays, nos traditions populaires et les tempéraments de nos écrivains. De là son originalité et son évolution intérieure.

En ce sens, l'auteur distingue trois étapes significatives dans le développement du romantisme roumain, déterminées par l'influence des romantiques français et surtout par l'état de la société roumaine. Après une préparation du terrain par la pénétration dans les pays roumains de la philosophie des lumières, la première étape, allant de 1829 à 1840, se définit par une sensibilité élégiaque et l'écho encore passif du romantisme lamartinien et byronien, visible chez Eliade, Alecsandri, Alexandrescu, Cîrlöva. L'année 1840 marque une véritable explosion de romantisme „messianique“ et „positif“, formé sous la poussée du romantisme social et politique français et illustré par l'activité créatrice, sur le plan social et littéraire, national et même révolutionnaire, autour de Kogălniceanu, Bălcescu, Alecsandri et Bariț. Les thèmes traditionnels et folkloriques, la critique sociale du monde féodal développent chez Alecsandri, Bălcescu, Russo, Bolliac et Bolintineanu un romantisme actif, par l'interprétation patriotique et militante donnée aux motifs du romantisme français et européen.

La troisième étape de notre romantisme, dépassant les limites du courant européen, est représentée par l'apparition fulgurante d'Eminescu, point culminant de notre littérature, fusion géniale du romantisme européen et d'un esprit profondément populaire et spécifiquement national atteignant, par là même, l'universalité.

Le romantisme français continuera d'agir chez nous, sous des formes diffuses, sur nos parnassiens, sur nos symbolistes, formés à l'école des français, sur nos poètes modernistes et surréalistes, et même sur les écrivains du courant de l'autochtonie roumaine, le „semănătorism“.

Notre romantisme, élevé rapidement à un niveau remarquable d'originalité et même d'universalité, est resté spécifiquement national et autochtone, justement par ses éléments de traditions populaires, où s'exprimait déjà toute la gamme des attitudes romantiques, depuis l'intraductible *dor* et la résignation douloureuse, jusqu'à la révolte et à l'action.

Romantismul francez și scriitorii români ai generației de la 1848

C. D. PAPASTATE

Considerat de unii curent literar și artistic, de alții formă de viață sau atitudine în fața vieții, mod de a simți și a interpreta realitatea, romantismul rămîne încă o problemă deschisă în fața cercetătorilor. Apărut către sfîrșitul secolului al XVIII-lea, el se desfășoară și se afirmă în prima jumătate a secolului următor, corespunzînd epocii de destrămare a feudalismului, aceleia a ascensiunii burgheziei și a frămîntărilor revoluționare din perioada respectivă.

Din acest punct de vedere, romantismul prezintă un caracter complex și contradictoriu, cu nuanțe precis sociale și nu mai puțin spirituale. Izvorît din dorința de libertate, fie împotriva regulilor dogmatice ale clasicismului, fie împotriva feudalismului sau dogmelor religioase, romantismul este o mișcare europeană prezentă simultan și succesiv în Germania, Anglia și Franța.

Cadrul acestei mișcări spirituale și sociale în Franța este epoca revoluției franceze de la 1789 și a primului imperiu — corespunzînd preromantismului —, și epoca restaurației și monarhiei din iulie — corespunzînd romantismului. Aspectul psihologic și social al romantismului cunoaște și el o evoluție specială. Îndată după revoluția de la 1789 și de-a lungul primului sfert al secolului al XIX-lea, scriitorii romantici iau cunoștință cu amărăciune de contradicțiile lumii burgheze. Revoluția care promisese mult, realizase puțin. Noua societate, departe de a instaura regimul de „libertate, egalitate, fraternitate” promis, nu se dovedește a fi decît domnia burgheziei, care nu activa decît pentru propriile ei interese. De aici conflictul între idealul scriitorilor și realitatea tristă și înăbușitoare a epocii, conflict care germinează revolta împotriva orînduirii existente. Cum însă soluțiile preconizate sînt în cea mai mare parte utopice, protestul scriitorilor ajunge la un impas explicabil, de altfel, datorită spiritului mic-burghez al concepțiilor lor. Îndepărtîndu-se de realitate, ei sfîrșesc prin a cădea în scepticism și disperare. De aci caracterul pascist-conservator al acestui romantism, al cărui reprezentant calificat este Chateaubriand. Totuși, unii scriitori romantici animați de idei progresiste, democratice și umanitare, mai ales după 1830, dau romantismului francez un caracter progresist-umanitar, prin operele lor de maturitate, cum este cazul lui V. Hugo, Lamartine, Vigny, George Sand, ș.a.

În ceea ce privește romantismul românesc, specific generației de la 1848, remarcăm că a făcut obiectul multor studii și interpretări, mai mult

sau mai puțin juste, cu privire la caracteristicile lui și la locul pe care-l ocupă în contextul romantismului european și mai ales în raport cu romantismul francez.

Pompiliu Eliade, bunăoară, consideră influența franceză drept „covârșitoare”¹, iar N. I. Apostolescu susține că „*les Romantiques eurent une influence sur toute la poésie roumaine*”². Charles Drouhet atribuie influenței franceze exercitate de romanticii Lamartine și V. Hugo, un rol decisiv, covârșitor chiar, în creația lui Vasile Alecsandri³, în timp ce Bazil Munteanu e de părere că „*le romantisme européen comporte une annexe moldo-valaque. Young, Byron, le Goethe de Werther, Lamartine et Hugo, prêtent à la littérature roumaine, à partir de 1825, une atmosphère, des moyens et des thèmes. Dans l'âme roumaine s'insinuent alors des doutes et des problèmes nouveaux, et l'existence lui apparaît sous les couleurs pessimistes du temps, l'incitant à la révolte et aux larmes. Elle s'ouvre aux sensations musicales et pittoresques, devient sensible au charme de la solitude, du souvenir, de la contemplation. Le style s'essaie à suivre le mouvement, se complique d'images, d'antithèses, de nuances inédites. Plusieurs de ces poètes, à commencer par Vacaresco, sont déjà d'excellents ouvriers du vers*”⁴.

Aceste afirmații categorice nu țin însă seama decât de relațiile directe și de paralelisme între literaturi, neglijând caracterele lor diferențiale, despre care vorbește Al. Dima în *Principii de literatură comparată*⁵ și reducând astfel romantismul românesc la un simplu proces de imitare a celui francez sau de înrîurire de către acesta. Fără a neglija prezența influențelor și paralelismelor, trebuie să menționăm totuși că există un romantism românesc propriu, diferențiat de cel francez care a influențat numai în parte și nu a determinat acest romantism al generației pașoptiste. Selectînd din romantismul francez tot ceea ce se potrivea realităților obiective ale țării, scriitorii generației de la 1848 amplifică idei și sentimente existente, dar încă neclare, care, datorită frământărilor economico-sociale ale vremii, favorizează condițiile de dezvoltare ale romantismului românesc.

Apoi, condițiile de apariție și dezvoltare ale romantismului francez și ale romantismului românesc al generației pașoptiste diferă. Dacă primul are un caracter de revoluție literară, o atitudine protestatară față de regulile dogmatice ale clasicismului, atacîndu-i principiile și procedeele și afirmîndu-se astfel ca o nouă metodă de creație, romantismul scriitorilor de la 1848, neavînd de protestat împotriva unui astfel de clasicism, pentru simplul motiv că el nu a existat la noi, se manifestă mai mult ca o mișcare al cărei scop

¹ Pompiliu Eliade, *De l'influence française sur l'esprit public en Roumanie*, ed. Ernest Leroux, Paris, 1898, p. 327.

² N. I. Apostolescu, *L'influence des romantiques français sur la poésie roumaine*, ed. H. Champion, Paris, 1909, p. IV.

³ Charles Drouhet, *Vasile Alecsandri și scriitorii francezi*, ed. Cultura Națională, București, 1924, p. 21, 137 și urm.

⁴ B. Munteanu, *Panorama de la littérature roumaine contemporaine*, Ed. Sagittaire, Paris, 1938, p. 25.

⁵ Al. Dima, *Principii de literatură comparată*, Editura pt. literatură, București, 1969, p. 195 și urm.

nu este de a înlocui o școală sau un curent literar, ca în Franța, ci mai degrabă acela de a însufleți forțele existente în lupta pentru eliberarea de sub stăpânirea străină și în același timp de sub asuprirea feudală. Mijloc de emancipare și de afirmare națională, romantismul generației pașoptiste servește mai degrabă o cauză socială decât una pur literară.

Romantismul francez prezintă — după cum am amintit — un caracter complex și contradictoriu, în timp ce romantismul românesc se remarcă printr-o unitate de atitudine, servind o cauză mare, aceea a eliberării naționale.

În timp ce romanticii francezi, dezamăgiți de revoluție, sceptici și pesimiști, evadează în trecut, scriitorii generației de la 1848 se servesc de trecut pentru a stimula energiile prezente, angajate în luptă, și prin aceasta dau mișcării un caracter optimist și revoluționar.

Dacă predominarea sensibilității și imaginației asupra rațiunii este unul dintre principiile romantismului francez, principii pe care le opune spiritului raționalist al clasicilor, lirismul și individualismul scriitorilor romantici fiind expresia întrebărilor și frământărilor privitoare la viața transcendentă, la destinul omului și la existența lui intimă, confruntate cu sentimentele personale, toate acestea lipsesc la scriitorii generației de la 1848. Cu ajutorul imaginației, romanticii francezi reprezintă fie spectacole ale naturii, fie aspecte ale vieții popoarelor îndepărtate sau dispărute. Acest pitoresc al lor este sentimental. Înainte de toate ei folosesc emoția, sensibilitatea, pasiunea, entuziasmul, frenezia. „*Ah ! frappe-toi le coeur, c'est là qu'est le génie*“, spune A. de Musset, căci sensibilitatea și suferința fac pe marii poeți. „*Les plus déses pérés sont les chants les plus beaux / Et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots*“, va spune același poet în *La Nuit de Mai*.

Deși la marii romantici acest lirism se obiectivează, exprimând poziția scriitorului față de marile probleme care interesează deopotrivă omenirea — V. Hugo va spune, în Prefața volumului *Les Contemplations* : „*Ma vie est la vôtre, votre vie est la mienne, vous vivez ce que je vis, la destinée est une. Prenez donc ce miroir et regardez-vous y... quand je parle de moi, je parle de vous...*“ —, totuși lirismul, subiectivismul domină întreaga literatură romantică.

Această năvală a eului, cultul lui în operele artistice este caracteristică romantismului. Scriitori individualiști, romanticii expun ciitorilor sufletul lor, cu bucuriile și suferințele ce-i frământă, cu izbînzile și avatarurile care-i încercă. Ei sînt dispuși confidențelor, analizelor subtile ale ființei lor frământate. Discrepanța între vis și realitate naște în ei aceea stare sufletească tulbură, de dezagregare, de scepticism, de dezolare cunoscută sub numele de „*mal du siècle*“. Toți marii romantici vorbesc despre ei în operele lor : J. J. Rousseau în *Les Confessions* și *Les Rêveries d'un promeneur solitaire* ; Chateaubriand în *René* și *Mémoires d'outre tombe* ; Lamartine în *Raphaël*, *Graziella*, *Confidences* ; Musset în *Confession d'un enfant du siècle* ; George Sand în *Histoire de ma vie* ; Vigny în *Journal d'un poète* etc.

Lirismul și individualismul romanticilor francezi, frământați de întrebări și probleme personale, lipsesc la scriitorii generației de la 1848 ; pentru scriitorii acestei generații, patria și sarcinile istorice ale momentului sînt mai presus de frământările mărunte ale individului. Pînă și ruinele, care pentru

romanticii francezi sînt motive de depresiune sufletească și meditație dureroasă asupra nimicniciei vieții, la scriitorii generației de la 1848 devin un prilej de meditație, dar nu deprimantă, ci de îmbărbătare la luptă, pentru a fi la înălțimea vremurilor glorioase ale trecutului istoric al românilor. Nu sentimentul de deprimare domină la Gr. Alexandrescu, la Cîrlova sau Heliade atunci cînd cîntă ruinele Tîrgoviștei, ci acela al dragostei de patrie, în slujba căreia scriitorii generației pașoptiste își pun pana și viața.

Spre deosebire de romanticii francezi, de categoria lui Chateaubriand, care iau atitudine negativă față de revoluție, romanticii români ai generației de la 1848 o îmbrățișează, convinși că servesc patria, în viitorul căreia cred cu tot elanul tinereții lor pus în slujba marilor idealuri. Așa se explică de ce N. Bălcescu, marele patriot revoluționar al generației, scrie lui V. Alecsandri, deprimat după moartea Elenei Negri, în termenii următori: „Nenorociți sînt acei ce concentrează toată puterea lor de a iubi într-o dragoste intimă, asupra unui obiect rar de găsit, iute trecător și peritoriu, cînd îl găsim... Să nu mai trudim dar, iubite Basile, a alerga după fericirea intimă, o nălucire ce vei mai putea găsi, ce eu n-am găsit niciodată, și pe care e multă vreme de cînd n-o mai caut. Să întoarcem ceea ce ne-a mai rămas din dragostea noastră, s-o întoarcem către țara noastră, România va fi iubită noastră. Într-însa și printr-însa să reînomim și să întărim frăția noastră”⁶.

Numai așa se explică de ce pentru scriitorii generației de la 1848 subordonarea intereselor individuale marilor probleme și scopuri colective constituie unul din punctele de onoare ale luptei lor avîntate. A cînta patria, a mobiliza toate energiile pentru salvagardarea intereselor ei superioare, aceasta constituie fundamentul activ atît în structura romantismului românesc, cît și în raporturile lui în contextul romantismului european.

Romantismul generației de la 1848 este un romantism național, scriitorii acestei generații fiind toți, înainte de toate, artiști cetățeni, tribuni ai cauzei naționale și sociale, și apoi exponenți ai subiectivismului exagerat, așa cum sînt romanticii francezi. „*L'etalage du moi*” al romanticilor apuseni nu are rădăcini în creația artistică a romanticilor generației pașoptiste. Nu fuga în supranatural, nu alunecarea în transcendental caracterizează creația lor artistică, ci ancorarea în realitatea imediată a momentului istoric pe care-l trăiesc cu toată intensitatea, și care e văzut nu numai prin elanul lor patriotic, dar și cu un ochi critic pătrunzător.

Natura, frecventă în operele romanticilor francezi, care îmbracă la ei forme diferite — cînd prieten pînă la bucuriile și suferințele scriitorilor, ca la V. Hugo, Lamartine ș.a., cînd o mamă vitregă („*une marâtre*”), ca la Vigny — la romanticii generației pașoptiste nu este decît „frate bun cu românul”, așa cum se găsește deja de mult exprimată în creația populară, care stă la baza literaturii noastre culte; prin aceasta ei aduc o notă specifică romantismului românesc.

⁶ N. Bălcescu, *Opere*, vol. IV, Scrisoare din Paris, 29 noiembrie 1847, Ed. Academiei, București, 1962, p. 82.

Dacă romantismul francez apare ca o reacțiune împotriva unor stări de fapt existente pînă în 1829, romantismul generației de la 1848 corespunde condițiilor renașterii politice și literare de la începutul secolului trecut din țara noastră, afirmîndu-se în cadrul luptei angajate pentru eliberarea socială și națională, luptă susținută de încrederea în viitorul poporului român.

Pe de altă parte, în timp ce romantismul francez nu s-a impus decît prin luptă, cucerind fiecare treaptă și culminînd cu vestita „*bataille d'Hernani*” la 21 februarie 1830, romantismul generației de la 1848 a fost adoptat de scriitorii epocii, deoarece corespundea nu numai unei necesități culturale, dar mai ales fiindcă era pentru ei o minunată armă de luptă în slujba triumfului cauzei sociale și naționale.

În timp ce romantismul francez constituie o verigă din lungul lanț de reînnoiri întîmplăte în istoria culturală a Franței, pentru noi, romantismul reprezintă însăși înflorirea literaturii noastre moderne. Răspunzînd cerințelor lăuntrice ale vieții politice și culturale de la noi din vremea aceea, iar nu realităților apusene, acest romantism al generației de la 1848 se nuanțează cu specificul național al țării noastre, dîndu-i o notă aparte.

Dacă romantismul francez este consecvent principiilor formulate de programul-platformă, în opoziție cu principiile clasicismului, romantismul generației pașoptiste nu este pur. O îmbinare a elementelor clasice, romantice și realiste diferențiază pe scriitorii acestei epoci de romanticii apuseni. Boileau, La Fontaine, Voltaire, Lamartine, V. Hugo, Mérimée, Balzac etc. sînt prezenți prin influența lor, la scriitori ca Alexandrescu, Alecsandri, Heliade, Negruzzi, Russo etc., fruntași ai generației de la 1848. Imaginația și sensibilitatea, umorul și spiritul de observație se împletesc armonios în operele lor. Cînd însă își aleg modele de inspirație, ei nu se îndreaptă spre Musset, Vigny, Gérard de Nerval, ci spre Lamartine, Hugo, Lamennais etc., scriitori care corespund naturii lor militante mobilizatoare.

Pe bună dreptate N. Iorga remarcă faptul că „foarte mult datorează romanticii noștri fondului național moștenit”⁷. Într-adevăr, acestui fond moștenit îi datorează romantismul românesc originalitatea față de cel francez. Sursa lui populară este autohtonă, nu străină. Nu datorită unor înrîuriri din afară s-a ivit acest interes al generației pașoptiste pentru creația populară. Elemente romantice ca: fantezia, titanismul, natura, duioșia, ș.a. erau deja prezente în literatura noastră populară. Or, ele nu veneau decît în întîmpinarea romantismului apusean ce se oferea scriitorilor noștri. Cum foarte bine remarcă Ion Pillat: „Romantismul românesc a fost o renaștere fecundată de o parte de romantismul occidental și în același timp înviată de mitul propriului său sînge: mitul poeziei populare”⁸.

⁷ N. Iorga, *Considerații asupra literaturii românești în dezvoltarea și perspectivele ei*, „Adevărul literar și artistic”, III, 1922, nr. 66.

⁸ Ion Pillat, *Romantismul românesc*, „Viața românească”, XXXIII, 1931, nr. 7—8, iulie-august.

Deși junimiștii văd în romantismul generației pașoptiste un import de idei străine, iar sub raport estetic un conglomerat de stîngăcii, totuși pentru această perioadă imitarea modelelor străine nu este servilă, ci creatoare. Influența primită, datorită condițiilor economico-sociale, este fructificată, impunându-i-se o notă originală, specifică vieții românești. Pe bună dreptate Ibrăileanu remarcă faptul că „o cultură străină împrumutată este ca un capital străin menit să pună în utilitate, spre cel mai mare beneficiu o bogăție națională care altminterlea ar rămîne neexplorată”⁹.

Asimilarea influențelor străine, dorința de valorificare a comorilor populare, strădania de a da o formă cît mai artistică expresiei, căutarea mijloacelor de promovare a unor resurse spirituale puse în slujba emancipării naționale, toate acestea dau un aspect umanistic creației generației pașoptiste care, începută sub semnul romantismului, va pune în mod constructiv bazele literaturii române moderne.

LE ROMANTISME FRANÇAIS ET LES ÉCRIVAINS ROUMAINS DE LA GÉNÉRATION DE 1848

Résumé

La présente étude se propose d'esquisser les rapports existants entre le romantisme français et le romantisme roumain de la génération des écrivains de 1848, insistant surtout sur les traits essentiels de ce mouvement littéraire et sur les éléments qui donnent une note à part au romantisme roumain.

Le problème des caractéristiques du romantisme roumain des écrivains de 1848 et de la place qu'il occupe dans le contexte du romantisme européen — notamment par rapport au romantisme français — a fait l'objet de nombreuses études et interprétations. L'auteur cite à ce sujet les opinions de quelques historiens et critiques littéraires, en commençant par Pompiliu Eliade (*De l'influence française sur l'esprit public en Roumanie*, 1898), et en allant jusqu'à nos jours (Al. Dima, *Principes de littérature comparée*, 1969).

L'article analyse ensuite les caractères différentiels des deux littératures, sans négliger les relations directes et les parallélismes, mais en soulignant le caractère original du romantisme roumain.

L'assimilation des influences étrangères, le désir de mettre en valeur les trésors populaires, l'effort de donner une forme aussi artistique que possible à l'expression, ainsi que son caractère militant national, accusent dans l'ensemble un aspect humaniste de la génération de 1848, génération qui, ayant débuté sous l'égide du romantisme, posera les fondements de la littérature roumaine moderne.

⁹ G. Ibrăileanu, *Spiritul critic în cultura românească*, ed. Viața românească, 1909, p. 19.

Locul Italiei în formarea romantismului românesc

NINA FAÇON

Afirmînd rolul Italiei în apariția romantismului românesc, ne referim nu la acțiunea influențelor directe, ci la existența acelei similitudini de condiții social-politice, care determină fenomenul așa-numit al paralelismului literar¹.

Născut în condiții diferite de cele proprii romantismului german sau francez, avînd deci structura sa originală², romantismul românesc prezintă în schimb paralelisme marcate față de romantismul italian. După cum așa-numita „polemică romantică“ reprezintă, pentru Italia, începutul de fapt al literaturii ei moderne, tot astfel romantismul românesc constituie „stadiul inițial al literaturii noastre moderne“³. Italia se dovedește a fi, în raport cu Țările Române, un model care acționează fără a fi solicitat și fără a fi considerat în mod conștient ca atare; receptarea modelului italian al acelei literaturi patriotice angajate care este, atît în Italia cît și în România, romantismul, se produce în condițiile luptei de eliberare și de unitate națională, în etapa de afirmare politică a burgheziei, care urmează afirmării ei ca factor de cultură în iluminism. În măsura în care acțiunea Italiei se exercită, nu ca o oarecare influență literară, ci în cuprinsul dezvoltării istorice specifice a acelor state în care burghezia s-a format cu întîrziere (este cazul Țărilor Române), sau și-a reluat ascensiunea după o lungă perioadă de stagnare și de involuție (este cazul Italiei), se poate susține rolul modelator, mai mult decît generator, al Italiei în romantismul românesc.

Afirmarea conștiinței naționale în anii cuceririlor napoleoniene, care au dat Italiei unitatea de stat, s-a consolidat în perioada imediat următoare, a Restaurației, în acțiunea carboneriei, apoi în lupta insurecțională condusă de Mazzini. *Mormintele* lui Ugo Foscolo, scrise în 1805, și primele Căntone ale lui Leopardi, scrise între 1818 și 1820, marchează, după opera lui Parini și Alfieri, a doua etapă a acelei „literaturi noi“ cu care Italia intră în circuitul culturii burgheze a Europei moderne. Revista „Il Conciliatore“, apărută la Milano, pe teritoriul austriac al Italiei, este o emanație a grupurilor carbonare lombarde, și redactorul ei principal, Silvio Pellico, închis la Spielberg, devine simbolul acestui moment inițial al Risorgimentului. Cu o generație mai tineri,

¹ Cf. Al. Dima, *Principii de literatură comparată*, București, 1969, p. 8.

² *Ibidem*, p. 202.

³ *Ibidem*, p. 203.

discipolii lui Mazzini sînt în fruntea insurecţiilor (F. D. Guerazzi) sau, prezenţi pe fronturile de luptă (Goffredo Mameli); în fine, generaţia lui Carducci cunoaşte, o dată cu înfăptuirea unităţii, atît victoria Risorgimentului cît şi primele abateri de la scopurile lui ideale; din poezia politică a lui Carducci, care glorifică faptele lui Garibaldi şi denunţă concesiile monarhiei, se dezvoltă, după 1860, romantismul decepţionist al boemei milaneze, care coincide, istoric şi ideologic, cu opera post-paşoptismului românesc.

Dacă cercetăm acum care este prezenţa conştiinţă a Italiei la scriitorii alcătuiind, în succesiunea celor trei generaţii, de la Asachi pînă la Eminescu, romantismul românesc, constatăm că ea este deosebit de activă în prima dintre acestea, ca factor principal în determinarea profilului lor de intelectuali, mai mult decît de creatori artişti, pentru a diminua apoi, înlocuită fiind de prezenţa Franţei, protectoare şi nu tovarăşă de luptă, model imitat dar nu necesar impus de condiţiile istorice, diferite în cele două ţări. Explicaţia acestui fapt constituie elementul specific în geneza romantismului românesc. În procesul de formare a conştiinţei naţionale intervine, alături de factorul social-politic, ascensiunea burgheziei, factorul de ordin spiritual sau de cultură, ideea originilor latine ale poporului român. Prezenţă în opera cronicarilor, întărită prin Şcoala ardeleană, ea orientează întreaga cultură românească spre Italia, considerată, în acest moment, nu în realitatea ei contemporană, ci în semnificaţia ei istorică, de leagăn al civilizaţiilor neolatine.

Prezenţa Italiei este vizibilă în multe din aspectele romantismului european, căruia îi oferă modelele peisajului exotic, pitorescul moravurilor, în fine autenticitatea caracterelor populare nefalsificate de convenţii, toate acestea constituind, în contrast cu constrîngerile sociale sau de tradiţie morală austeră ale nordului, mijlocul prin excelenţă al refugiului în vis şi libertate. De la Goethe la Byron, de la Stendhal la Lamartine, Italia devine patria de elecţiune a eroului romantic.

Pentru scriitorul român, Italia este însă altceva sau mai mult decît atît. Ea este, pentru Asachi, apropiat de scriitorii şi artiştii neoclasicismului italian, în primul rînd leagănul latinităţii şi, ca atare, patria îndepărtată a poporului român; pentru Heliade, care cunoaşte poezia italiană de la Dante la Tasso, ea continuă să fie sora mai mare a Țărilor Române, iar paralelismul lingvistic pe care-l susţine cu încăpătinare îşi are izvorul în aceeaşi conştiinţă a latinităţii. Italia acţionează aşadar în cultura paşoptistă ca mit al întoarcerii la originile naţionale îndelung uitate, şi ea îl modelează pe eroul romantic, nu ca un nostalgic şi veşnic căutător, ci ca un luptător angajat în acţiunea de reconstruire a propriei naţiuni. Pornind de la conştiinţa originilor latine, Italia oferă scriitorului român idealul naţional care trebuie înfăptuit, şi ca atare ea este prezentă în conştiinţa primei generaţii a romanticilor români.

Acestei conştiinţe a latinităţii, care îl apropie de Italia, intelectualul şi scriitorul paşoptist, un Cezar Bolliac şi un Bolintineanu, spre a cita numai două exemple, îi suprapun însă rodul studiilor de cultură franceză; cunoaşterea mai larg răspîdită a limbii, şederea repetată în ţara respectivă, în fine factorul politic impun treptat influenţa franceză, în timp ce literatura italiană, îndeosebi cea a romantismului contemporan paşoptismului, rămîne în umbră. Fenomenului de paralelism literar, pe care-l constatăm în raport cu Italia, i se

adaugă fenomenul influenței franceze directe, aceasta fiind determinată, și nu numai favorizată, de autoritatea politică pe care Franța o exercită în Europa; în momentul în care trec la acțiunea directă a revoluțiilor naționale, pașoptiștii au nevoie de sprijinul Franței și ca atare i se adresează și în planul culturii; Italia era un tovarăș de suferință, Franța un protector.

Nu avem încă un studiu coordonat și complet despre imaginea Italiei sau despre „soarta” scriitorilor italieni în opera romanticilor români, dar cercetările parțiale realizate până acum⁴ ne oferă o serie de date semnificative prin concluzia spre care ne conduc. Nu ne interesează prezența peisajului italian, ci aceea a faptelor de cultură ale Italiei în conștiința scriitorilor români; înțelegem prin aceasta tocmai acțiunea modelatoare pe care o poate exercita, în condiții egale, exemplul unei alte culturi care antcipă lupta în care tu însuși ești pe cale de a te angaja.

„Călătoriile italiene” ale lui Dinicu Golescu (1826) și I. Codru-Drăgușanu (1839—1842) sînt primul semn al rolului formativ pe care Italia l-a avut pentru generația respectivă; scriitorul de spirit iluminist care este Golescu este impresionat de aspectele civilizației materiale întâlnite în teritoriul austriac al Italiei de nord, și nu bănuiește mișcarea de opoziție a tineretului carbonar. *Peregrinul transilvan* adaugă la aceasta sensibilitatea unui romantic; îl impresionează mărețele amintiri ale trecutului și, avînd prezente originile latine ale poporului său, regăsește similitudini în destinele istorice ale celor două națiuni moderne.

Pentru Gheorghe Asachi, cei cîțiva ani de ședere la Roma sînt experiența decisivă în formația sa de scriitor; în contact direct cu mărturiile civilizației antice, atestînd originea comună a italienilor și a românilor, el își

⁴ Dăm mai jos bibliografia principală privind relațiile literare româno-italiene în romantism; bibliografia referitoare la scriitorii români este prezentată ținînd seama de succesiunea cronologică a scriitorilor respectivi:

Cf. Alexandru Marcu, *Romanticii italieni și Români*, București, Cultura Națională, 1924;

B. Munteanu, *La littérature comparée en Roumanie*, în „Revue de littérature comparée”, nr. 3, 1931;

Claudiu Isopescu, *Il poeta Giorgio Asachi e l'Italia*, Livorno, Giusti, 1930; Ramiro Ortiz, *Gheorghe Asachi e il petrarchismo romeno*, în *Varia Romanica*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1932; Eugen Lovinescu, *Gheorghe Asachi*, București, 1927; D. Caracostea, *Izvoarele lui Asachi*, București, 1928,

Carlo Tagliavini, *Un frammento di storia della lingua rumena nel secolo XIX, L'italianismo di Ion Heliade Rădulescu*, Roma, Anonima Romana Editoriale, 1926; D. Popovici, *Ideologia literară a lui I. Heliade Rădulescu*, București, Cartea Românească, 1935;

G. Călinescu, Grigore M. Alexandrescu, Editura pentru literatură, 1962; Alexandru Ciorănescu, Grigore Alexandrescu traducător al lui Tasso, în *Literatura comparată*, București, Casa Școalelor, 1944;

Alexandru Ciorănescu, *Vittorio Alfieri în teatrul românesc*, în *Literatura comparată*, București, Casa Școalelor, 1944;

George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, 1941, p. 180; Alexandru Balaci, *Legăturile lui Nicolae Bălcescu cu Giuseppe Mazzini și Italia*, în „Studii de literatură universală”, 1956;

Alexandrina Mititelu, *Traduceri românești din Leopardi*, în „Studii italiene”, vol. III, 1936;

Aristia Benche, *Despre soarta lui Silvio Pellico în România*, în „Studii italiene”, vol. VI, 1939, p. 146.

formează conștiința națională, iar frecventarea lumii aristocratice și culte a Romei moderne îi descoperă opera lui Petrarca, a lui Tasso și a lui Alfieri și tot ea îi impune modelul versurilor lor, pe care va încerca să le imite în propriile sale compoziții. Ne aflăm în anii călătoriei italiene a d-nei de Staël, și întâlnim la Asachi multe din opiniile și uimirile acesteia; dar în rolul de mentor pe care și-l asumă, interesul d-nei de Staël se îndreaptă, critic și polemic, mai ales spre ceea ce în Italia i se pare a aparține trecutului, în timp ce Asachi privește cu egală încântare înfățișările antice și moderne ale Romei. Conștiința latinității românești, element component al romantismului, pornește de data aceasta dintr-o experiență de cultură completă; ardelenii se sprijineau în pledoariile lor pentru latinitate pe argumente strict istorice și filologice; Asachi adaugă acestora cunoașterea cu sensibilitate modernă a Romei, entuziasmul pentru artă, aventura de nobilă iubire pentru Bianca Milesi care, oricât ar fi de precise datele privitoare la viața ei, rămâne pentru noi o figură exemplară a clasicității romane, și totodată o „doamnă” iubită în cuprinsul unui nou Dulce stil. În spiritul educator-îluminist al unor versuri ale lui Asachi, s-a putut recunoaște, pe drept cuvânt, ecoul literaturii italiene din anii de călătorie ai tînărului, așadar ecoul mișcării poetice anti-arcadice reprezentate de Parini, Alfieri și Monti⁵; dar generația poetilor tineri, care se afirmă după plecarea lui Asachi, în revista „Conciliatorul”, preia de la aceștia ideea finalității etice și larg politice a poeziei; prin Asachi, așadar, ajunge la noi ecoul înnoirii culturii italiene o dată cu acea restaurare a conștiinței morale, sau cu acea renaștere a omului, pe care o ilustrau versurile lui Parini și ale lui Foscolo. În cazul limitat al lui Asachi, putem vorbi de influența poeticei iluministe sau anti-arcadice inaugurată de Parini; în cazul scriitorilor pașoptiști, va fi vorba în primul rînd de paralelisme literare determinate de identitatea condițiilor social-politice, la ele adăugîndu-se, ca element doar ilustrativ și nu neapărat constitutiv, ecoul unei lecturi, directe sau nu, din scriitorii italieni ai trecutului, sau, în mică măsură, din cei contemporani. Dintre cele patru aspecte indicate de Van Tieghem drept puncte de vedere în studiul contactelor dintre două literaturi, se poate vorbi, în cazul lui Asachi, de influența directă a lui Petrarca, manifestată în imitarea lui, în timp ce influența lui Parini, Alfieri sau Monti se exercită indirect, prin atmosfera generală de restaurare a conținutului etic al poeziei, în cadrul reacției anti-arcadice.

O dată cu Heliade, putem vorbi de al treilea aspect, acela al difuzării literaturii străine, și implicit a celei italiene, în cadrul vastei acțiuni de cultură întreprinse de pașoptiști. Heliade traduce din marii poeți ai trecutului, din Dante, Ariosto și Tasso, dar în programul său de cultură el propune atenției și opera contemporană a romanticilor; este cazul teatrului de inspirație istorică a lui Monti, Manzoni, Foscolo și Pellico ale căror opere figurează în Planul de traduceri, chiar dacă, ulterior, drama romantică românească va urma mai ales exemplul lui Shakespeare⁶. Heliade a fost în poezie un veleitar, și operele cele mai greu de egalat ale literaturii italiene, cum este *Divina Comedie*, au avut un rol în orientarea creației sale artistice. Dincolo de ac-

⁵ Cf. D. Caracostea, *Izvoarele lui Asachi*, ed. cit., p. 31.

⁶ Cf. Al. Ciorănescu, *Teatrul românesc în versuri*, București, Casa Școalelor, 1943.

țiunea întreprinsă pentru difuzarea culturii, sub îndemnul idealurilor iluministe, întâlnim, la Heliade, ideea romantică a poeziei ca profecție, și proiectata grupare a operei sale în ciclurile de *Biblice* și *Evanghelice* mărturisește intenția unui poem de spirit dantesc, în sensul interpretărilor mistic-politice pe care *Divina Comedie* le dobândește în Risorgimento⁷. Acest poem, Heliade nu l-a scris, dar valorificarea lui Dante în sensul pe care i-l atribuiam romanticii italieni era desigur efectul unui paralelism de atitudine, determinat de condiții și scopuri asemănătoare ale scriitorilor respectivi.

În succesiunea celor două generații, de la romantismul lui Asachi la romantismul revoluționar al lui Bălcescu, se produce o deplasare a atenției de la cultura italiană spre cea franceză. Este adevărat că, în planul luptei politice, legăturile cu Italia se întăresc, o dată cu dezvoltarea conspirațiilor și revoluțiilor mazziniene; reactualizarea lui Alfieri în generația pașoptiștilor⁸ exprimă mai puțin o legătură în planul culturii cât o opțiune politică, tratatul *Despre tiranie* al scriitorului putând să fie, la fel cu tragediile închinete celor doi Brutus, o lectură utilă revoluționarilor din Principate. Tot în planul politic, și nu al poeziei, este legată de Italia cultura istorică a lui Bălcescu, pentru care Mazzini este „cel mai mare revoluționar al Europei“.

Cazul lui Silvio Pellico este poate cel mai interesant pentru a cunoaște difuzarea literaturii italiene contemporane în țările române. În Programul de traduceri al lui Heliade, întocmit după sugestiile unor materiale similare franceze, figurează drama istorică *Francesca da Rimini*, operă scrisă în 1816; *Inchisorile mele*, care, în 1831, îi aduce scriitorului celebritatea, va apărea în românește de-abia în 1878; prima traducere în volum a unei opere a lui Pellico se datorează Ermionei Asachi care publică, în 1843, *Despre îndatoririle bărbaților (Dei doveri degli uomini)*, scrierea marcând involuția ideologică a scriitorului, opțiunea sa pentru credința religioasă și renegarea idealurilor revoluționare. Pellico, autor al scrierilor romantic-militante, al dramelor istorice și al *Inchisorilor*, pătrunde așadar la noi cel mai târziu, și atenția pe care i-o acordă, în jurul lui 1880, „Tribuna“ din Sibiu, spre pildă⁹, se explică prin comunitatea de luptă a Lombardiei și a Transilvaniei, căci Veneția devenise numai de puțini ani un oraș al Italiei, după ce cunoscuse timp de aproape un secol dependența de Imperiul habsburgic. Pentru cititorul român din Principate, Pellico este o figură mai puțin apropiată decât pentru cititorul ardelean, care, pînă în acești ani târzii, apropiați de sfîrșitul secolului, cunoaște, ca și scriitorul italian, opresiunea guvernării străine. Dacă avem în vedere așadar producția poetică a romantismului italian, constatăm difuzarea ei restrînsă și târzie; în timp ce Dante, Petrarca, Ariosto și Tasso sînt scriitori traduși de Heliade și Asachi, citiți, fie și în franțuzește, de Bolintineanu¹⁰, sau indicați ca izvoare

⁷ Cf. G. Călinescu, *Heliade Rădulescu*, în *Istoria literaturii române*, vol. II, București, 1968, p. 283—284.

⁸ Cf. Alexandru Giorănescu, *Vittorio Alfieri în teatrul românesc*, în *Literatura comparată*, București, Casa Școalelor, 1944, p. 148—149.

⁹ Cf. D. Vatamaniuc, *Ioan Slavici și lumea prin care a trecut*, București, 1968, p. 350.

¹⁰ D. Bolintineanu, *Scrisoare din 22 aprilie 1865*, în *Documente și manuscrise literare*, vol. I, alese, publicate, adnotate și comentate de Paul Cornea și Elena Piru, București, 1967, p. 107.

ale propriei poezii de către Costache Stamati¹¹, scriitorii contemporani ai Italiei sînt incomparabil mai puţin familiari scriitorilor români. Pe Foscolo, Helade îl aminteşte în Cursul de poezie doar ca pe unul dintre cercetătorii lui Dante; Grigore Alexandrescu nu cunoaşte poemul *Mormintelor*, deşi sensul acestuia apare în propriile sale versuri, închinat mormintelor eteriştilor la Drăgăşani¹²; iar Andrei Mureşanu îl aminteşte laolaltă cu alte nume ilustre, dar fără a dovedi o cunoaştere directă a lui, atunci cînd, vorbind despre rolul artei, preamăreşte pe poeţii ale căror versuri „au contribuit la recîstigarea libertăţii şi independenţei naţionale”¹³. Din Manzoni, Cezar Bolliac traduce în 1836, *Cinque Maggio*, poezia cea mai profund religioasă a scriitorului; nu se poate vorbi despre o influenţă directă a *Logodnicilor* asupra nuvelei istorice româneşti, ci doar de procedee narative asemănătoare la Manzoni pe de o parte, la Negruzzi şi Odobescu pe de alta, şi care dovedesc încă odată existenţa paralelismelor literare în cuprinsul marilor curente literare şi implicit al romantismului european.

Prezenţa lui Leopardi, în sfîrşit, este la rîndul ei tîrzie şi cu totul fragmentară. Nu poate fi vorba nicidecum de o difuziune propriu-zisă a operei sale în cercurile paşoptiste. Căntone patriotică, *All'Italia*, care aparţine romantismului risorgimental, este tradusă pentru prima oară în 1874¹⁴; în schimb *Idilele* vor fi familiare romantismului tîrziu al lui Duiliu Zamfirescu.

Revenind aşadar la cele spuse anterior, putem afirma din nou prevalenţa contactelor politice cu Italia, faţă de contactele propriu-zis literare, şi popularitatea lui Garibaldi în rîndurile paşoptiştilor, întîi, apoi a patrioţilor ardeleni¹⁵ este o dovadă în plus a acestei situaţii. Se înscrie aici cunoaşterea gîndirii lui Mazzini. Mesianismul lui Bălcescu¹⁶ este de inspiraţie revoluţionară italiană, amintind ideile lui Mazzini despre lupta de eliberare a naţiunilor. Dar dacă, în ce priveşte informaţia istorică, paşoptişti se adresează frecvent lui Cesare Cantù, în filozofia istoriei, ei ajung, prin intermediul lui Michelet, la Giambattista Vico, şi ecourile *Ştiinţei noi* se regăsesc în istoriografia de spirit romantic a lui B. P. Hasdeu¹⁷. Rămîne străină gînditorilor români opera lui Vincenzo Gioberti, a cărei problematică este legată de specificul istoriei Italiei, în lunga ei concurenţă cu Biserica, deşi, prin tonalitatea mesianică a mesajului ei, „primatul” Italiei în lume, ea constituie un fenomen paralel ideilor lui Băl-

¹¹ Cf. Maria Frunză, *Costache Stamati*, în *Istoria literaturii române*, vol. II, Bucureşti, 1968, p. 383.

¹² Cf. Silviu Iosifescu, *Grigore Alexandrescu*, în *Istoria literaturii române*, vol. II, ed. cit., p. 317.

¹³ D. Păcurariu, *Andrei Mureşanu*, în *Istoria literaturii române*, vol. II, ed. cit., p. 568–569.

¹⁴ Cf. Alexandrina Mititelu, *Traduceri româneşti din Leopardi*, ed. cit.

¹⁵ Cf. D. Vatamaniuc, *op. cit.*, p. 43, 73, 99–100.

¹⁶ Cf. George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Bucureşti, 1941, p. 180, şi Alexandru Balaci, *Legăturile lui Nicolae Bălcescu cu Giuseppe Mazzini şi Italia*, loc. cit.

¹⁷ Pentru Vico în România, cf. E. Papu, *Vico în cultura românească*, în „Studii italiene”, II, 1935, şi N. Façon, *La presenza di G. B. Vico nella cultura romana*, în „Forum Italicum”, nr. 4/1968.

cescu despre rolul națiunilor în istorie. Cît privește filozofia, hegelianismul, care, în mediul napolitan anterior Unității, constituie un ferment revoluționar nu neglijabil, pătrunde în aceeași ani în gîndirea românească nu pe căi italiene, dar cu o finalitate ideologic-politică asemănătoare. Cu aceasta am atins însă un alt aspect al problemei, anume identitatea opțiunilor de cultură în condiții istorice asemănătoare; prezența lui Vico în gîndirea Risorgimentului, prin Vincenzo Cuoco, ca și în gîndirea lui Mazzini, Gioberti și Michelet, a lui Bălcescu și Hasdeu indică existența unei comunități de idei supranaționale în cuprinsul romantismului politic european; participînd la aceasta, cultura pașoptistă participă la un aspect caracteristic al culturii europene în anii revoluțiilor naționale și sociale.

„Alecsandri și Italia“, temă de studii de loc neglijată¹⁸, ne interesează aici în mod atent diferențiat; peisajul italian este o componentă a romantismului lui Alecsandri, și nu a romantismului românesc în general; *Buchetiera de la Florența* este o povestire convențională, în care străbat însă ecourile unor preocupări specifice ale intelectualilor români cu privire la capacitatea creatoare a propriului popor; în schimb, contactele personale ale lui Alecsandri cu oamenii politici care pregăteau unitatea Italiei reprezintă prezența cea mai vie a acesteia în cultura românească, într-o etapă corespunzătoare celei a Italiei anilor '60, anume în momentul domniei lui Cuza. Tipologic, Alecsandri era un Manzoni al culturii românești, căci asemenea acestuia, însoțise cu opera sa etapele succesive de înfăptuire a luptei naționale; dar pe scriitorul italian contemporan lui, Alecsandri nu-l menționează, și cunoștințele lui de limbă și literatură italiană sînt reduse și indirecte¹⁹.

Locul Italiei în cultura lui Eminescu²⁰ ne îndreaptă spre Dante și Torquato Tasso, poeți de spirit romantic, pe care Risorgimentul îi reactualizează, pe cel dintîi ca profet al Italiei unite, pe celălalt ca poet urmărit de gelozia unui protector-tiran. Pentru Eminescu însă, ambii sînt în primul rînd poeți ai sensibilității romantice, și spiritul mesianic al versurilor politice dantești nu-i este familiar, deși revoltele din *Epigonii* amintesc, în vehemența lor, invectivele antipapale din *Paradis*; căci, tipologic cel puțin, Eminescu îmbină în scrisul său, ca și Dante, poezia și filozofia, nostalgia romantică și nerăbdarea acțiunii, zborul închipuirii poetice și mîniile profetului. În interpretarea lui Eminescu, critica românească, începînd cu Titu Maiorescu, a încercat o serie de apropieri cu Leopardi²¹; ele nu se bazează pe filiații directe, căci poetul italian îi rămîne în esență necunoscut lui Eminescu, și se justifică numai în cuprinsul aceluiași romantism activ, născut din dezamăgirea istorică următoare anilor revoluționari. Ca și în scrisul lui Leopardi, răsună în scrisul lui Eminescu mîniile dezamăgirii, proprii etapelor post-revoluționare, iar amintirea trecutului istoric, în Căntonele patriotice ale poetului italian, este echivalentă cu evocarea

¹⁸ Alexandru Marcu, *Vașile Alecsandri și Italia*, București, Cultura Națională, 1927.

¹⁹ *Ibidem*, p. 151—152.

²⁰ Cf. G. Călinescu, *Cultura lui M. Eminescu*, în „Studii și cercetări de istorie literară și folclor“, V, 1—2, 1956, p. 291.

²¹ Cf. T. Maiorescu, *Eminescu și poeziile lui*, în *Critice*, vol. II, București, Socec, 1892. Cf. și Nicanor Rusu, *Coincidențe*, în „Însemnări ieșene“, 1 oct. 1939.

bătăliei de la Rovine în *Scrisoarea* lui Eminescu. Dincolo de aceste posibile apropieri, s-au putut indica unele deosebiri între cei doi poeți, „frenesia de viață cosmică”²² sau rolul consolator al naturii în poezia lui Eminescu²³, rămânând totuși dominantă apropierea dintre ei; și ea constă, în esență, în „semnificația critică și polemică” a pesimismului lor²⁴ în momentul istoric arătat. Este vorba așadar, și în cazul lui Eminescu-Leopardi, de paralelisme, și nu de influențe; ele sînt însă deosebit de interesante întrucît manifestă existența unor procese de cultură independente și concordante în momente istorice similare.

În această a doua ipostază a romantismului românesc, post-paşoptist, putem indica, în fine, o altă concordanță, aceea care îl apropie de „al treilea romantism” italian, așa-numita „boemă milaneză” (*la scapigliatura*) din anii imediat următori lui 1860, anul Unității naționale a Italiei²⁵. După comunitatea originilor latine, întîlnită la începuturile romantismului românesc, o altă comunitate, aceea a dezvoltării istorice moderne, apropiere din nou cele două literaturi. Nu este vorba nici acum de filiații directe, căci poezia „scapigliata” nu are ecouri în România, ci de condiții care generează fapte de cultură echivalente; iată de ce i-am apropiat pe unii simbolişti, G. Bacovia, spre pildă, mai curînd de un „scapigliat”, un „boem” ca Emilio Praga, decît de Baudelaire, după cum la Alexandru Macedonski, rebel și anticonformist în invectivele sale antimonarhice, se întîlnesc concordante tipologice numeroase cu Igino Ugo Tarchetti. Dacă se poate vorbi de prelungirea romantismului românesc pînă în opera lui Nicolae Iorga, acestui fapt se datorează, desigur, și difuziunea de care s-a bucurat, datorită lui, poezia lui Giosuè Carducci, ultimul poet al Risorgimentului; concordanțele sînt și de data aceasta de ordin istoric-tipologic, și ele au determinat opera de traducere a poetului italian de către istoricul român. O ultimă concordanță, în fine, se înscrie în generația lui Vlahuță, cu care romantismul dobîndește o finalitate pronunțat social-umanitară; traducînd poezia Adei Negri, poetul semănătorist își marca opțiunea pentru o operă apropiată de a sa proprie; poezia sentimental-socialistă a Adei Negri era, ca și semănătorismul, o manifestare tîrzie a romantismului retoric-militant, nu străin de spiritul de caritate al lui Manzoni, după cum amintea de paşoptism, Vlahuță.

În concurența dintre Italia și Franța, în raporturile lor cu cultura românească, aceasta din urmă s-a impus față de cealaltă; traducerile, adaptările și imitațiile din literatura franceză întrec ca număr fenomenele similare raportate la literatura italiană. Cu cît înaintăm în timp, opțiunea pentru Franța, în dauna Italiei, manifestă însă nu acea consonanță de necesități și de idealuri care singură poate fi cu adevărat fecundă în progresul unei culturi, ci mai

²² Cf. G. Călinescu, *Izvoarele filozofiei teoretice a lui M. Eminescu*, în „Studii și cercetări de istorie literară și folclor”, V, 3—4, 1956.

²³ Cf. Tudor Vianu, *Pesimism și natură*, în *Studii de literatură română*, București, 1965.

²⁴ N. Tertulian, *Semnificația critică și polemică a pesimismului eminescian*, în *Studii eminesciene*, București, 1965.

²⁵ Pentru caracterele acestui romantism românesc, cf. Paul Cornea, *Lirica post-paşoptistă și Eminescu*, în *De la Alexandrescu la Eminescu*, București, 1966.

mult o veleitate de idealuri încă nu necesare, a căror urmărire este mai mult un joc al inteligenței decît o exigență organic resimțită. Vrem să spunem, cu aceasta, că prezența culturii italiene încetează de a mai fi activă în cultura românească în momentul cînd aceasta se consideră suficient de matură pentru a putea aborda problemele culturilor europene de vechi tradiție, ale culturii franceze în speță; dar procesul de „desprovincializare“, prezent în ambele culturi, le îndepărtează una de alta și le îndreaptă, pe una și pe cealaltă, în mod egal, spre Franța; dereglările în ritmul normal de dezvoltare sînt prezente, ca urmare a acestui fapt, în ambele culturi, și, în timp ce Franța parcurge organic și necesar, timp de aproape cinci decenii, toate etapele care duc de la romantism la ultimul simbolism, atît Italia cît și România se grăbesc să „ardă etapele“ și fără a-și consolida arta romanului realist, trec prea repede la experiențele poetice cele mai noi. În această grabă a modernității, Italia, frînată de o tradiție clasică mai rezistentă, înregistrează eșecuri mai numeroase, în timp ce lipsa unei tradiții de cultură națională permite dimpotrivă scriitorului român experiențe mai greu de înfăptuit în cuprinsul tradiției italiene.

Consonanța de idei și acțiune dintre Risorgiment și epoca pașoptistă a constituit așadar momentul cel mai favorabil prezenței Italiei în cultura românească, iar romantismul românesc se înscrie, prin aceasta, drept epoca noastră de cultură cea mai apropiată de Italia. Înainte de romantism, Italia rămînea pentru noi străină și inaccesibilă prin prestigiul tradițiilor ei clasice; după romantism, graba amîndurora de a se compara cu Franța le îndepărtează din nou una de alta, și implicit le înstrăinează de legea lor de dezvoltare; perioada romantismului este deci singura în care Italia și România coincid în structura culturii lor, chiar dacă, după cum am văzut, ele ne oferă o materie redusă pentru stabilirea de izvoare în spiritul comparatismului tradițional.

LA PART DE L'ITALIE DANS LE ROMANTISME ROUMAIN

Résumé

Le rapport que l'on peut établir entre les deux romantismes, de l'Italie et des Pays roumains, est celui des parallélismes littéraires plutôt que celui des influences. La conformité des conditions politiques et sociales détermine la conformité des courants littéraires, et le romantisme roumain, comme celui de l'Italie, est strictement déterminé par le moment historique équivalent, la lutte pour l'indépendance et l'unité nationales. Pour les écrivains roumains de la première moitié du siècle, l'Italie n'est point la terre d'évasion des romantiques, mais bien plus la patrie latine longuement recherchée; on admire donc ses écrivains les plus fameux, l'Arioste et le Tasse plus que les auteurs contemporains, et les traductions de Manzoni et de Leopardi, attestant la diffusion de

leurs oeuvres, n'occupent point une place de premier ordre dans la totalité du phénomène respectif ; par contre, les écrivains de marque du romantisme roumain appartiennent à une même famille d'esprits que les écrivains italiens, et Nicolae Bălcescu rappelle par son message la pensée de Mazzini. Dans l'évolution du phénomène littéraire par rapport aux conditions extérieures, il y a également un parallélisme : la „bohème“ milanaise (*la scapigliatura*) se retrouve dans la génération des poètes post-romantiques qui, en Roumanie, de même qu'en Italie, se trouvent blessés et déçus dans leur idéal. L'étude des influences directes ayant agi sur le romantisme roumain est plus fructueuse dans le domaine français ; mais il s'agit là d'une oeuvre de culture et bien moins d'une nécessité, partant d'une équivalence d'esprits.

Le romantisme fut le moment des rapprochements les plus authentiques entre les deux cultures, italienne et roumaine.

Considérés au point de vue des principes qui règlent le rapport entre les diverses littératures, comparées entre elles, les rapprochements qui existent entre le romantisme roumain et le romantisme italien marquent le phénomène du parallélisme et non point de l'imitation.

LA PARTE DELL'ITALIA NEL ROMANTICISMO ROMENO

Riassunto

Nella formazione del Romanticismo romeno, l'Italia ha la sua parte per la conformità delle condizioni, politiche e sociali, causa dei fenomeni paralleli nella storia letteraria di due popoli.

Nella sua struttura, il romanticismo romeno, che costituisce lo stadio iniziale della nostra letteratura moderna, presenta infantti aspetti paralleli a quelli del romanticismo italiano, e la famosa polemica segnò per l'Italia ugualmente l'inizio della sua letteratura moderna. Per l'Italia e per la Romania, il romanticismo è frutto di un momento storico uguale, il Risorgimento nazionale, fatto per cui nella genesi del romanticismo romeno, gli influssi italiani diretti sono pochi, mentre sono frequenti i parallelismi tanto nei fenomeni quanto nella personalità dei maggiori scrittori.

Al romanticismo occidentale, l'Italia offre i suoi temi più caratteristici ; per il suo paesaggio e la sua umanità, essa è la patria di elezione dell'eroe romantico. Per gli scrittori del nostro primo Ottocento, essa è soprattutto la culla della romanità, e come tale essa agisce nella formazione della coscienza nazionale. In Gheorghe Asachi, l'influsso italiano diretto è quello del Petrarca, mentre Roma, col suo passato, pervade ogni sua pagina, simbolo delle origini comuni dei due popoli. La presenza dell'Italia negli scrittori del Risorgimento romeno è quindi d'ordine politico e nazionale più che di ordine letterario ; la scoperta dell'Italia e, per la generazione di Ion Heliade Rădulescu, quella dei suoi grandi

scrittori del passato, da Dante al Tasso, mentre i romantici, dal Pellico al Leopardi e al Manzoni, non richiamano ancora l'attenzione dei nostri intellettuali. La diffusione più larga della cultura francese fa sì che in alcuni casi essa serva di tramite alla conoscenza dell'Italia, e Vico sarà noto ai nostri storici per mezzo di Michelet. Nella sua tipologia, quindi, il romanticismo romeno come quello italiano, si rivolge al passato per edificare il presente e le sue scelte, di idee e di ideali, sono perciò consimili. Nel concetto messianico della storia come missione nazionale, Nicolae Bălcescu si richiama per noi a Mazzini; nella loro azione complessa, di cultura e di politica, Mihail Kogălniceanu ci fa pensare al De Sanctis, e Vasile Alecsandri è un Manzoni della nostra cultura al momento delle sue grandi conquiste nazionali. Nella sua evoluzione infine, il romanticismo romeno come quello italiano registra, all'indomani delle rivoluzioni, le delusioni degli ideali dimenticati o traditi, e tutta una generazione, quella dei postromantici, è simile alla scapigliatura milanese, tanto le condizioni sono parallele nei due Stati di recente formazione nazionale. Gli influssi francesi diretti nella cultura romantica romena sono più frequenti ma non ugualmente necessari; la Francia sostiene l'azione politica per l'unificazione dei due Principati romeni, e la sua cultura è un modello che si vuol imitare; una uguale volontà di diventar pari alla letteratura più moderna dell'Europa induce i letterati italiani, come quelli romeni, a rivolgerai alla Francia, e nel fare ciò spesso si devono bruciare le tappe e rinnegare le tradizioni. In questo processo di aggiornamento della cultura, che avviene, in Italia e in Romania, nel periodo postromantico, l'esistenza di quel modello comune, che è la Francia, viene a confermare la conformità delle condizioni iniziali; l'Italia e la Romania convergono ormai, ciascuna per parte sua, verso la cultura francese, cultura europea per eccellenza; uguali fra di esse al momento del Risorgimento nazionale, conformi l'una all'altra per gli scrittori che animano la loro lotta nazionale, la culture romena e quella italiana ebbero nel Romanticismo il momento delle loro maggiori conformità; considerato nell'ambito degli schemi comparatisti, il relativo fenomeno dimostra infatti parallelismi e non influssi; equivalenze di struttura e non opere di imitazione.

Unele aspecte ale culturii românești în Italia epocii romantice

ION PĂTRAȘCU

Credincioasă școlii latiniste,¹ epoca romantismului nostru a dat o mare dezvoltare ideii de latinitate, care a fost unul din elementele de bază ale Unirii Principatelor. În numele acestei ilustre tradiții latine s-au desfășurat nenumăratele lupte filologice, care au asigurat, în această perioadă, reîntoarcerea limbii noastre la moștenirea latină. În acest cadru s-a desfășurat activitatea atât de interesantă — cu toate exagerările sale — a școlii italianiste, condusă de I. H. Rădulescu (care s-a dovedit, de altfel, și un bun cunoscător al culturii italiene,² mai ales prin traducerile sale din Dante, Ariosto și Tasso, fiind tradus, la rîndul său, în italiană de către Marc' Antonio Canini.)³

Dintre italienii vremii, care și-au manifestat interesul pentru cultura românească, amintim, pentru început, pe G. V. Ruscalla și, mai ales, pe Carlo Cattaneo, cercetător sîrguincios al paralelismului dintre italiană și română.⁴

Poliglotul Giuseppe Mezzofanti a ținut, în 1815, la Accademia dell'Istituto di Bologna un *Discorso sulla lingua valacca*, ajungînd la concluzia că „*il latino campeggia e risalta in ogni parte, e nella stessa struttura della lingua... Non vi è pensiero, non vi è concetto, non imagine che non sia pienamente espressa, e senza violenza, ma in una maniera naturale e spontanea, che mirabilmente si conforma all'originale bellezza e levasi al sublime.*”⁵

În același fel va trebui să ne amintim și de Giacomo Leopardi, care, în vastul său repertoriu *Lo Zibaldone*, a găsit ocazia să transcrie, în 1821, și câteva idei despre limba română, care, „*derivato pure della latina e che, per*

¹ Cf. Mario Ruffini, *La scuola latinista romana*, Roma, 1941, sau Ion Gheție, *Opera lingvistică a lui I. Budai-Deleanu*, Ed. Academiei, 1966, p. 46—48 ș.a.

² Cf., de exemplu, Vladimir Streinu, *Versificatia modernă*, E.P.L., 1966, p. 115.

³ M. A. Canini, *Il libro dell'amore*, vol. I, Venezia, 1885.

⁴ În lucrări ca: *Dell'insurrezione di Milano nel 1848 e della successiva guerra*, Bruxelles, 1849, sau *Archivio triennale delle cose d'Italia*, 1855.

⁵ Citat de Gh. Brătianu, în *L'Italia e la Romania nella realizazione della loro unità nazionale*, București, 1940, p. 23: „latina se află la largul ei și răsare în toate părțile, și chiar în structura însăși a limbii... Nu este gînd, nu este concept sau imagine, care să nu fie deplin exprimată, și fără sfortare, ci într-o manieră naturală și spontană, care se formează minunat cu frumusețea originală și se înalță pînă la sublim”.

essersi mantenuto sempre rozso, è propriissimo a darci grandi notizie dell'antico volgare latino."⁶

Interesul lui Leopardi pentru limba noastră este foarte semnificativ, fiindcă dovedește generalizarea preocupărilor italienilor din vremea romantismului, în jurul anului 1825 și după această dată, pentru poporul și limba română. Aproape că nu apărea periodic, publicație sau manual, în Italia, care să nu se fi ocupat de astfel de probleme.⁷ Limitându-ne și de data aceasta să dăm numai câteva exemple, vom aminti, din această categorie de publicații: *Antologia* florentinului Vieusseux, *Istoria universală* a abatelui Lodovico Menin, în care trebuie relevat un lung capitol închinat românilor, sau cele 103 volume din *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, întocmit în 1830 de către Gaetano Moroni. Interesantă pentru noi este și colecția revistei „Minerva” de la Roma, care, în epoca romantismului târziu, tratează uneori probleme românești de istorie și cultură. Este suficient să dăm ca exemplu articolul lui Federico Garlanda, *Un piccolo popolo ignorato, i valacchi della Moravia*,⁸ în care autorul, citind și pe J. Pommerol, dă prețioase indicații istoriografiei românești, care nu a semnalat încă studiul respectiv (într-o problemă atât de săracă în informații.)

Desigur însă că nici călătoriile italienilor în Principate nu încetează în această perioadă romantică, plină de chemările necunoscutului. Astfel — pentru a da numai câteva cazuri — abatele Domenico Zanelli întocmește un *Diario*, care poate servi și astăzi ca un document valoros asupra stărilor de lucruri din țara noastră, în jurul anului 1840. Tot astfel, trebuie amintită și activitatea comercială, dar și de observare a evenimentelor politice de la noi, a consulilor Sardiniei în Principate. Numele lui Jean de Margotti, proconsul la Iași între 1827 și 1832, ca și ale lui Filippo Trucchi, Bartolomeo Geymet, Stefano Barzolese sau Giacomo Carpenetti, consuli la Galați, ori ale lui G. B. Pedemonte, la Brăila, și Anibale Strambio, la București, toți din epoca ce ne interesează, vor rămâne totdeauna foarte importante pentru cercetătorii evenimentelor pre și postrevoluționare.

Pe lângă activitatea consulilor, cu misiuni oficiale, tot atât de importantă este și aceea a profesorilor italieni veniți în Principate, între care strălucește figura lui Orazio Spinazzola, exilat din patrie din pricina participării lui la mișcarea revoluționară de la 1848.⁹

În același fel, venețianul Marc'Antonio Canini — menționat mai sus —, agentul lui Mazzini în Orient, care a petrecut mai mulți ani în țara noastră, luând parte activă la evenimentele Unirii Principatelor și care a publicat, mai târziu, o vastă antologie a liricii universale, poate fi considerat unul dintre

⁶ Citat de: Ion Pătrașcu, în *Schiță despre gramatica italiană*, Craiova, 1946, p. 3 și de Mariano Baffi, în *Leopardi philologue et la langue roumaine*, în *X-ème Congrès international des linguistes, Résumés des communications*, București, 1967, p. 20: „derivată chiar din latină și care, datorită faptului că s-a menținut mereu necizelată, este foarte proprie să ne dea însemnate știri despre vechea latină vulgară”.

⁷ Cf. și C. N. Negoită, *Leopardi*, în „Contemporanul”, nr. 23, 9 VI 1967.

⁸ În „Minerva”, Roma XI/27 maggio, vol. XIX, nr. 24, p. 560.

⁹ Cf. Or. Spinazzola, *Lezioni di letteratura italiana*, București, 1871, p. 3.

bunii prieteni ai culturii noastre peste hotare, înscriindu-se și printre primii traducători ai lui Eminescu și I. H. Rădulescu¹⁰.

În jurul anului 1860, și apoi mai departe, pînă la sfîrșitul secolului, s-a creat în Italia o adevărată mișcare de simpatie pentru poporul nostru. Fac parte dintre simpatizanții noștri italieni: Angelo de Gubernatis, Tullo Massarani, Carlo Tenca, Gabriele Rosa, Cesare Correnti, Luigi Cazzavilan, Bruto Amante ș.a.

Despre Bruto Amante este necesar să remarcăm un fapt deosebit de semnificativ pentru conținutul său romantic. Italia a făcut, cu mulți ani în urmă, un dar orașului Constanța, prin sculptorul Ettore Ferrari, care a executat statuia nemuritorului poet Ovidiu. În spiritul latinității comune și din dragoste pentru cultură, pe vremea cînd Ettore Ferrari lucra la statuia lui Ovidiu, un alt italian, profesorul Bruto Amante, căuta și el în Dobrogea urmele exilatului de la Tomis.¹¹ Fapt cert este că, la 6 septembrie 1884, profesorul italian pleca în România, nu fără un oarecare rol oficial, căci ministrul Instrucțiunii Publice al Italiei, Coppino, în înțelegere cu ministrul nostru Gh. Chițu, a fost de acord să sprijine aceste cercetări.

Rezultatul lor a fost publicat, pentru prima oară, la întoarcerea în Italia, în revista „La Nuova Antologia”¹². Același articol a apărut și în extras.¹³ Peste patru ani, Bruto Amante a dat binecunoscuta sa carte *La Romania*,¹⁴ închinată tatălui său. Cu prilejul cercetărilor făcute la Constanța, Bruto Amante cunoaște mai multe personalități din țara noastră, cu care stabilește o strînsă prietenie și colaborare științifică.¹⁵ Lucrările lui Bruto Amante au contribuit din plin la cunoașterea țării și poporului nostru în Italia în epoca romantismului.

În perioada de care ne ocupăm, marele nostru scriitor revoluționar N. Bălcescu a murit la Palermo, unind astfel, prin jertfa lui, cele două națiuni surori în lupta lor pentru eliberare. În același fel, trebuie citată și apariția misterioasă în părțile noastre a mazzinianului Felice Orsini, în 1854. După cum lupta lui N. Bălcescu a avut răsunset în Italia, tot astfel și activitatea revoluționară — tipic romantică — a lui Felice Orsini a avut un deosebit ecou în țara noastră. Memoriile sale, publicate apoi în Italia, au fost traduse în românește de Gr. Serrurie în 1861.

Completînd aspectele politice ale vremii, literatura italiană a celui de „al doilea romantism”, prin Aleardo Aleardi și Giovanni Prati, spre exemplu, găsește în istoria poporului român motive de inspirație. Iată — spre edificare

¹⁰ Cf. și N. Iorga, *Un pensatore politico italiano all'epoca del Risorgimento: Marco Antonio Canini*, București, 1938.

¹¹ Bruto Amante întemeiease la Roma revista „Confederazione latina”, organ de cunoaștere al tuturor popoarelor neolatine, iar tatăl său, Enrico Amante, în *Nuova carta d'Europa in relazione colle razze latine*, Torino, 1867, a relevat, și el, importanța țării noastre pentru celelalte națiuni latine.

¹² Bruto Amante, *Una visita a Kustendié*, în „La Nuova Antologia”, Roma, XIX/1 decembrie 1884, vol. XLVIII, p. 430.

¹³ Idem, *Una visita a Kustendié*, f. l. și a., E. Botta, 30 p.

¹⁴ Idem, *La Romania*, Roma, Bruto Amante, 1888.

¹⁵ Se va vedea: Ion Pătrașcu, *Profesorul Bruto Amante pe urmele exilatului de la Tomis*, în *Studii de literatură universală*, București, vol. XII, 1968, p. 219—223.

— câteva versuri ale lui Aleardo Aleardi : „*Ma chi sei tu, gli chiesi, / Che così onesto lacrimando parli ? / Ei mi rispose : Piccioletta storia, / O Poeta, è la mia. Io son rumenol Della tua stirpe. Da latina gente.*”¹⁶

Este însă momentul să precizăm că paralelismul de idei și sentimente merge, și la noi, pînă la identitate cu părerile și sentimentele italienilor pentru români. Acum ia naștere la noi o întreagă literatură închinată mișcărilor din Italia și conducătorilor lor, ilustrînd, în același timp, toate evenimentele ce s-au desfășurat acolo și îndemnînd pe români să le urmeze, spre binele lor înșiși. Această literatură, care se creează la noi și care va persista multă vreme după revoluție, de-a lungul întregului romantism, se bazează, fără îndoială, și pe raporturile culturale ce se stabiliseră între noi și Italia, încă demult, dar ea este desigur înlesnită și de prietenii personale între scriitorii noștri și cei italieni, întîmplător întîlniți în exilul ce-i purta, fără voia lor, pe meleaguri străine. Este — de exemplu — cazul prieteniei dintre Ion Ghica și poetul italian Giuseppe Regaldi, pe care l-a întîlnit la Constantinopol în 1850, și care apoi, în Italia, își va aminti adesea de prietenul român și de țara sa.¹⁷

În proză, dincolo de nenumăratele articole care relatau evenimentele politico-sociale din Italia romantică și revoluționară, pe care le publicau, cu un deosebit interes, ziarele și revistele vremii din Muntenia, Moldova și Transilvania, este demnă de amintit — pentru serviciul adus cauzei revoluționare românești — traducerea lucrării lui Silvio Pellico, *I doveri degli uomini*, pe care o publică, sub titlul *Despre îndatoririle oamenilor*, „cu vocea țenzurei”, Ermiona Asaki.

Poezia inspirată de realitatea italiană, socială și politică, este însă mult mai bogată în epoca ce ne interesează.

Începînd, să zicem, cu Iancu Văcărescu, vom aminti versurile inspirate de starea nefericită a italienilor din timpurile premergătoare revoluției de la 1848, publicate în „Propășirea” la 1844. În aceeași tonalitate scriu și C. D. Aricescu, A. Naum, sau italianul — prin naștere — Hermann Rheinsteint, mai tîrziu Rănișteanu.¹⁸

Patriotismul poezilor noștri revoluționari și unioniști schimbă în curînd sensul poeziilor de inspirație romantic-italiană, întrucît Italia devenise acum pentru ei exemplul unei acțiuni energice spre realizarea unui țel atît de sfînt ca cel pe care și-l propuneau în țara lor. Este vremea, tocmai, în care italienii — așa cum s-a arătat — se entuziasmau de exemplul fraților români!

Momentul comun la care ne referim are rezonanțe poetice ca cele de mai jos (din poezia lui Alecsandri, *Presimțire*) :

„...A Italiei libertate
Va-nsufla o nouă viață
Legioanelor uitate
De la Dunărea măreață.”

¹⁶ Aleardo Aleardi, *I sette soldati*, citat de Gh. Brătianu, în *op. cit.*, p. 29 : „Dar cine ești tu, îl întrebai, / Care lăcrimînd vorbești așa de cîstit ? / El îmi răspunse : Micuța poveste / O Poete, este a mea. Eu sînt român / Din neamul tău. Din gînta latină.”

¹⁷ Cf. și N. Georgescu-Tistu, *Poetul Giuseppe Regaldi în legătură cu românii*, în *Studii italiene*, V/1939, p. 86—101.

¹⁸ Amintit și de Bruto Amante, în *La Romania*, ed. cit., p. 35.

I. C. Fundescu, în poezia *La Italia*, pornind de la patriotismul italienilor, se vedește romantic umanitarist :

„O, dacă orice suflet ar ști ce-i libertatea,
N-ar mai fi în lume decât fraternitatea,
Dreptatea și amorul ce Crist lumii-a prezis.”

G. Sion amintește concetățenilor săi, în poezia *Principatele Unite*, figura eroului italian Garibaldi, iar C. D. Aricescu, în oda *La Garibaldi*, închinată aceluiași erou, își exprimă toată admirația, socotindu-l „oștean democrat”.

G. Crețeanu a scris, și el, o odă *La Italia*, țară pe care :

„În zadar sperau tiranii s-o sugrume cu-a lor ghiară.”

În sfârșit, Al. Depărateanu, care se pare că a fost și în Italia, în vremea luptelor ei pentru unitate, salută cu bucurie ziua judecății asupritorilor acestei țări, gândindu-se, desigur, și la zilele mai bune ce vor trebui să vină pentru propria sa țară.

Este cazul să întregim însă imaginea raporturilor culturale româno-italiene prin evidențierea și a altor figuri și fapte de cultură, care au contribuit la formarea unui orizont primordial¹⁹ romantic comun.

Este vorba, de exemplu, și despre Michele Corradini, poet italian care a trăit în Moldova, participând la revoluția din 1848. Unele cercetări întreprinse de către V. Alecsandri în 1878 la Florența, pentru aflarea manuscriselor poetului Corradini, au rămas fără rezultat. În puținele poezii cunoscute, poetul cântă patria sa iubită, Moldova, și pe cealaltă patrie mai îndepărtată, dar tot atât de iubită, Italia.

Considerăm că nu s-ar putea încheia această succintă trecere în revistă a modului cum s-a oglindit cultura românească în Italia epocii romantice, fără a reaminti și alte fapte — bine cunoscute, de altfel, — care au contribuit la cunoașterea noastră în această țară. Astfel, drumetia lui Alecsandri în Italia a lăsat, desigur, urme nepieritoare în opera poetului, dar și atâtea aprecieri, în sufletul italienilor vremii, pentru țara și poporul nostru.

Dintre luptătorii români pentru libertate socială nu poate lipsi numele lui Simeon Bărnuțiu, care s-a inspirat adesea, în lupta sa, din ideile curențe în Italia anului 1850, pe când el se făcea cunoscut acolo ca student în drept la Pavia. În același fel, Gh. Barițiu semna mai multe articole în „Gazeta Transilvaniei” despre legăturile noastre cu Italia, în 1867.

Printre cei ce au cunoscut Italia în epoca romantică trebuie să notăm și pe Ion Maiorescu, care în 1857 cercetează pe românii istrieni la Trieste, Pisino, Valdarsa, Susnjevizza și apoi la Fiume, unde cunoaște — potrivit lucrării sale *Itinerar în Istria*, publicată de Titu Maiorescu în 1874 — pe Kovaci, Micetici, Franceschi sau dr. Cubich. Cu acești români istrieni, slavi, italieni sau austriaci, Ion Maiorescu a discutat diferite probleme referitoare la graiurile lor, dar, desigur, și numeroase chestiuni în legătură cu situația politică a Italiei, pe care o cunoștea și dintr-o altă călătorie, mai veche, de la 1848, când a vizitat pe G. Magheru, la „cartierul său general” din Trieste.²⁰

¹⁹ Ca să folosim expresia lui Dragoș Vrinceanu, din *Literatura română în perspectiva italiană*, în „Contemporanul”, nr. 33, 19 august 1966, p. 2.

²⁰ N. Bănescu și V. Mihăilescu, *Ion Maiorescu*, București, Göbel, 1912, 554 p.

Pentru a încheia, putem afirma, deci, că, în timpul Risorgimentului italian — care coincide în literatură cu romantismul — s-a produs un proces complex de contacte politice, morale și culturale româno-italiene, care au făcut posibilă o prezență activă a problemelor românești în Italia și a celor italiene în România. S-a stabilit atunci o formă trainică de interese istorice și de nemărginită simpatie și fraternitate, grefată pe vechile tradiții, care se integrează într-o largă zonă de influență a culturii italiene în Europa sud-orientală, fiind accentuate — în cazul nostru — de originea comună și de asemănarea celor două limbi, factori ce susțin dezvoltarea lor și în viitor.

CERTAINS ASPECTS DE LA CULTURE ROUMAINE EN ITALIE À L'ÉPOQUE ROMANTIQUE

Résumé

L'article met en évidence la modalité dont des faits et des personnalités roumaines ont constitué un sujet d'inspiration pour les romantiques italiens, qui se soumettaient ainsi aux exigences et au goût de l'époque pour le passéisme et l'exotisme historique et géographique.

L'auteur examine les reflets de la culture roumaine dans les oeuvres et l'activité d'un nombre d'écrivains italiens révolutionnaires, appartenant à la période romantique du Risorgimento ; parmi ceux-ci l'article cite principalement les suivants : G. V. Ruscilla, Carlo Cattaneo, Giuseppe Mezzofanti, Leopardi, Vieusseux, Lod. Menin, Gaetano Moroni, F. Garlanda, Domenico Zanelli, Orazio Spinazzola, M. A. Canini, Angelo de Gubernatis, Tullo Massarani, Carlo Tenca, Gabriele Rosa, Cesare Correnti, Ettore Ferrari, Aleardo Aleardi, G. Regaldi, Michele Corradini, Felice Orsini, Bruto Amante etc.

L'article finit par conclure que dans la période du romantisme a eu lieu un processus complexe de contacts d'ordre politique, moral et culturel italo-roumains, ce qui a rendu possible la présence active des problèmes roumains en Italie et des problèmes italiens en Roumanie.

ALCUNI ASPETTI DELLA CULTURA ROMENA NELL'ITALIA DELL'EPOCA ROMANTICA

Riassunto

L'articolo mette in rilievo del modo in cui i fatti e le personalità rumene hanno costituito un argomento d'ispirazione per i romantici italiani, i quali

si sottomettevano, così, alle esigenze e al gusto del tempo per il passeismo e per l'esotismo storico e geografico.

L'autore esamina i riflessi rumeni nelle opere e nell'attività di un grande numero di scrittori rivoluzionari italiani del periodo romantico del Risorgimento. Sono citati, in questo senso : G. V. Ruscalla, Carlo Cattaneo, Giuseppe Mezzofanti, Leopardi, Vieusseux, Lod. Menin, Gaetano Moroni, F. Garlanda, Domenico Zanelli, Orazio Spinazzola, M. A. Canini, Angelo de Gubernatis, Tullo Massarani, Carlo Tenca, Gabriele Rosa, Cesare Correnti, Ettore Ferrari, Aleardo Aleardi, G. Regaldi, Michele Corradini, Felice Orsini, Bruto Amante e.a.

L'articolo si chiude con l'osservazione che, nell'epoca del romanticismo, si è prodotto un processo complesso di contatti politici, morali e culturali italo-romeni, i quali hanno fatto possibile una presenza attiva dei problemi rumeni in Italia e di quegli italiani in Romania.

Romantismul rus și romantismul românesc

Paralelisme și consonanțe

TAMARA GÂNE

Frecvențele referiri care circulă în istoriografia literară contemporană, precum și numeroase studii mai ample, unele cu caracter monografic, privind relațiile literare româno-ruse (lucrări publicate în ultimele două decenii la noi și în U.R.S.S.¹) conțin un prețios material informativ, și tocmai datorită bogatei documentații de care dispun, importanța și utilitatea lor nu pot fi subestimate.

Ele oferă o temeinică bază de plecare pentru exegeze cu caracter comparatist mai complex și mai selectiv, care să depășească etapa factologiei propriu-zise, aplecarea accentuată spre descriptivism de nuanță ilustrativă (nu avem cîtuși de puțin intenția de a nega prin această remarcă necesitatea descrierii minuțioase a operelor și faptelor de literatură, cu condiția să nu fie un scop în sine), precum și o anume tendință de a limita studiul relațiilor literare la depistarea și demonstrarea unei influențe directe, a împrumuturilor și imitațiilor de maximă certitudine.

De multe ori, amploarea materialului documentar, fără criterii riguros selective îl domină pe cercetător într-o asemenea măsură încît nu se poate desprinde cu claritate concepția fundamentală a lucrării, care, situîndu-se pe orbita influențelor și analogiilor formale, scapă din vedere esența însăși a fenomenului ce se impune a fi considerat într-un context comparatist mai larg, de natură să delimiteze factorii determinanți, precum: climatul spiritual-social specific epocii, liniile directoare principale ale literaturii în momentul respectiv cu tot complexul de implicații și aderențe la anumite școli, orientări sau curente literare. Lipsa unei fundamentări teoretice care să se sprijine pe considerații de ordin estetic, pe doctrine literare și pe mișcarea de idei, sustrage inevitabil asemenea cercetări (deosebit de utile sub raportul exactității informației) din sfera vastă a literaturii universale și comparate.

¹ Menționăm printre cele mai importante și recente contribuții cartea *Legături literare româno-ruse* de E. M. Dvoicenco-Markova (Ed. „Nauka”, Moscova, 1966), care înglobează de fapt o serie de studii și articole mai vechi ale autoarei, publicate la București între anii 1932—1937 (*A. S. Pușkin și literatura română*, *Pușkin și România*, *Opera lui Pușkin în Basarabia*, *Influența lui Pușkin asupra scriitorilor români*, *Inceputurile literare ale lui B. P. Hasdeu*, *Viața și opera lui C. Stamati și alt.*); V. Ciobanu, — *A. S. Pușkin și literatura română* în culegerea *Relații literare româno-ruse în trecut*, București, 1957; vol. *Pușkin în surghiunul din Sud*, Kișinău, 1958 și *Pagini de prietenie*, Kișinău, 1960 (cuprinzînd articole semnate de cercetătorii sovietici: G. F. Bogaci, K. Popovici și alții).

Este foarte interesant și necesar, desigur, să cunoaștem că, datorită unor împrejurări de ordin biografic, Const. Negruzzi s-a simțit îndemnat să-și aleagă drept model opera poetului rus Alexandr Pușkin cu care s-a întâlnit în timpul șederii acestuia în surghiun, la Kișinău (din sept. 1820 pînă în iulie 1823), fapt atestat de scriitorul român în schița *Calipso* (Scrisoarea VII)². Aflăm, de asemenea, că poeziile *Gelozie* și *La Maria* sînt ecouri directe, mai precis împrumuturi avînd ca izvor două elegii pușkiniene, că, în sfîrșit, fragmentul de poem *Aprodul Purice* și nuvela istorică *Alexandru Lăpușneanu* au fost create „pe urmele dramei lui Pușkin *Boris Godunov*”³ ceea ce se confirmă nu numai pe plan tipologic și caracterologic (apropierile dintre fizionomia personajelor principale Lăpușneanu-Godunov, similitudinea unor situații de ordin istoric, social-politic), dar și sub aspectul liniilor generale ale subiectului și cel compozițional (nuvela lui Negruzzi fiind divizată în patru părți separate aminteste prin structura ei scenele-tablouri din care se compune drama lui Pușkin).

Nu e mai puțin interesant să constatăm, chiar pe baza confruntării textelor, că scriitorul moldovean Costache Stamati, în casa căruia din Kișinău, se știe, Pușkin își căuta deseori refugiul, și-a construit poemul *Ciubăr-Vodă* după un model pușkinian, anume *Ruslan și Liudmila*, cu unele infiltrații mitologice și reminiscențe din Ariosto, că balada lui fantastică *Dragoș* este tributară modalităților artistice de factură romantică din nuvela *Vii* de Gogol⁴, că poemele *Gafița*, *blestemată de părinți* și *Roman din Vrancea* se reconstituie din

² După unele versiuni, între Pușkin și Negruzzi s-ar fi legat o strînsă prietenie, ceea ce e destul de îndoielnic, dată fiind vîrsta lui Negruzzi, 14 ani, dacă data nașterii — mult discutată — rămîne, așa cum se afirmă în cap. monografic din *Istoria literaturii române*, vol. II (Ed. Academiei R.S.R., 1968), anul 1808. Există și alte surse după care C. Negruzzi avea 21 de ani în momentul cînd s-a refugiat cu tatăl său în Basarabia, deoarece între aceste familii Negruzzi, după moartea lui Iacob Negruzzi, s-a găsit o „Mărturie” semnată de trei martori, *prin care se adevărește că Negruzzi este născut în anul 1800*. Această mărturie este semnată de trei persoane dintre care una este Gheorghe Asachi, iscălit citeț, și prin ea se spune că „Constantin fiul paharnicului Dinu Negruț s-a născut în anul 1800” (Cf. ziarul „Adevărul” din 1 mai 1932, Nr. 14826).

³ E. M. Dvoicenko-Markova, *op. cit.*, p. 218. Afirmatia, de altfel neargumentată, după care cele două poezii ale scriitorului român ar fi simple imitații sau prelucrări după Pușkin (idem, p. 216) este combătută de Paul Cornea în valoroasa lui contribuție privind „activitatea lui C. Negruzzi în domeniul traducerilor și prelucrărilor din literatura luminilor și a preromantismului francez” (v. *Negruzzi, colonelul de Weiss și Millevoye în „Limbă și literatură”, nr. 11, 1966, p. 214—218*), în care demonstrează printr-o temeinică și convingătoare analiză a textelor că poezia *Gelozie* descinde din opera poetului Millevoye (Charles Hubert, 1782—1816) fiind o adaptare sau traducere liberă a elegiei acestui preromantic francez, *L'inquiétude*. Totodată, cercetătorul român constată pe baza confruntării celor două poezii (*Gelozie* de C. Negruzzi și *Mi-ai ierta tu visul meu gelos* de A. S. Pușkin) că între ele nu există asemănări „nici ca sens, nici ca tonalitate, nici ca timbru muzical”, infirmînd astfel teza modelului pușkinian, formulată încă în 1937 (cf. E. Dvoicenko, *Pușkin și România*, extras din „Revista Fundațiilor”, p. 52—53), teză care a intrat în circulație fiind reluată și susținută ulterior de alți cercetători (Gh. Bezviconi și S. Callimachi, *Pușkin în exil*, București, 1947, p. 119; Gh. Bezviconi, *Contribuții la istoria relațiilor româno-ruse*, București, 1962, p. 290; V. M. Gațak, *Negruzzi și Pușkin în culegerea „Pușkin în surghiunul din Sud”, vol. I, Kișinău, 1958, pp. 106—108*).

⁴ După expresia nuanțată a lui D. Popovici, această baladă, sintetizînd viziunea romantică a lui Const. Stamati, conține de fapt „unele reflexe din Gogol” (v. *Romantismul românesc*, Ed. Tineretului, „Lyceum”, 1969, p. 446).

motivele prezentate în *Căpitanul de poștă* din ciclul „Povestirilor lui Belkin” și respectiv poemul *Țigani* de Pușkin. În sfârșit, nu încapă îndoială că Duiliu Zamfirescu a preluat subiectul romanței pușkiniene *Șalul negru*, care a avut o largă circulație în țara noastră datorită traducerii lui Const. Negruzzi („era pe buzele tuturor” — după expresia junamistului G. Panu — menținându-și popularitatea pînă la sfârșitul secolului al XIX-lea⁵, pentru nuvela sa *Levante* și *Kalavrita*, deplasînd acțiunea în Grecia și schimbînd naționalitatea eroilor (armeanul din romanța lui Pușkin devine englez, iar eroul răzbunător — moldoveanul este un levantin).

Toate aceste date și fapte, demonstrate cu competența necesară și care au intrat de drept în patrimoniul istoriei literare ruse și românești, sugerează însă anumite deducții, concluzii și sinteze, conform principiului enunțat în valoroasa lucrare a prof. Alexandru Dima *Principii de literatură comparată* — remarcabilă nu numai prin vastitatea erudiției, dar și prin sistematizarea clară și precisă a tezelor fundamentale — „Observația psihologică, concretizată și în părerile lui Baldensperger și bazată pe mărturiile scriitorilor, recunoaște însă, în influențe, acțiunea prin care aceștia sînt treziți la viață proprie și, prin care, virtualitățile lor devin actualități”⁶ și, mai departe, referindu-se la așa numita teorie a „vasului închis” care s-a dovedit a fi inconsistentă și nerealistă prin încercările „de a reduce la minimum influențele străine și a scoate în relief numai aspectele autohtone”, autorul conchide cu pondere: „Nici o literatură nu s-a putut izola de celelalte, și relațiile dintre ele fiind necesare, studiul influențelor se aplică, în mod normal, urmînd a fi descrise în toată extensiunea lor și în raport cu elementele naționale (s.n.), primate, de asemenea, sub dimensiunea lor reală”⁷.

Sub acest unghi de vedere, plasarea autorului în climatul epocii și relevarea profilului său spiritual specific este necesară, altfel el riscă a fi înăbușit pînă la anihilare de multitudinea „influențelor”. De aceea, ni se pare concludentă și explicită caracterizarea din capitolul monografic consacrat lui Negruzzi în ediția academică a Istoriei literaturii române (vol. II) în legătură cu *Negru pe alb*, de pildă. Se spune: „Ele (*Scrisori la un prieten* — n.n.) reprezintă o împletire organică de aspecte romantice și realiste, de ton cărturăresc și spirit popular. Această armonie alcătuiește baza clasicismului lui Negruzzi, formă tipică de reconciliere intimă realizată de scriitor în pofida aspirațiilor divergente care-l atrăgeau spre puncte deosebite ale spațiului literar”. Procesul este deci mult mai complex și nuanțat. De aici putem deduce pe ce anume filiere de vocație romantică a comunicat Negruzzi cu Pușkin și alți scriitori ruși. Se comentează în continuare opinia lui Tudor Vianu care îl considera pe Negruzzi „prozator realist”. Cităm: „Dar, ca și marii contemporani, Hugo, Byron, Pușkin, Stendhal, Balzac sau Mérimée, în realismul său Negruzzi absoarbe o experiență și o atitudine romantică (s.n.) și aplică intuitiv, ca un reflex al temperamentului său echilibrat, marile principii clasice de respect al

⁵ G. Panu, *Amintiri de la Junimea din Iași*, 1908, vol. I, p. 276. La acest aspect se referă și N. Iorga în *Istoria literaturii române în veacul XIX*, 1907, vol. I, p. 248.

⁶ Al. Dima, *Principii de literatură comparată*, Editura pentru literatură, 1969, p. 160.

⁷ *Ibidem*, p. 162.

naturii morale și al adevărului, ideea de a folosi în mod creator modelele străine..."⁸. Tocmai aici trebuie căutată explicația apropierii spirituale dintre Negruzzi și Pușkin, în afinitățile structurii de gândire și simțire. Și ne întrebăm, dacă îndemnul îi venea de la o personalitate puternic conturată cum este cea a poetului rus, nu este oare vorba de o intimă, deosebit de sensibilă receptivitate, și atunci în cazul asemănărilor semnalate dintre *Alexandru Lăpușneanu* și *Boris Godunov* nu ne putem situa oare în domeniul afinităților și paralelismelor? Cu atât mai mult cu cât exegetul român aduce în continuare o contribuție revelatorie cu privire la un întreg complex de înrîuriri care s-au cristalizat printr-o asimilare organică în *Alexandru Lăpușneanu*, socotind această operă un adevărat „salt calitativ” care, se exprimă prin trecerea de la o concepție idealizatoare a trecutului istoric la o viziune lucidă, analogă cu aceea din scenele epice din *La Jacquerie* ale lui Mérimée (1828), din dramele istorice ale lui Victor Hugo, ale lui Karamzin sau Pușkin"⁹. Această polarizare în linii concentrice exclude existența unui singur model și, poate, pentru scriitorul nostru experiența artistică a lui Pușkin a însemnat mai mult un stimul sau o linie de orientare, decât modelul său propriu-zis, sau după teoria cuprinzătoare și nuanțată a lui Lucian Blaga, în cazul lui Negruzzi au acționat variate „influențe modelatoare și catalizatoare”.

*

Un studiu comparativ, oricât de sumar, asupra interferențelor de ordin tematic sau tipologic, asupra filiației motivelor sau afinităților de structură în cuprinsul literaturii universale implică, desigur, și cercetarea eventualelor influențe directe, dar nu poate fi limitat numai la acest aspect, care, urmărind analogii de multe ori formale, îngustează câmpul de investigație, și nu duce întotdeauna la concluzii semnificative, valabile.

Motive literare clasice sînt adeseori reinventate de un scriitor sub impulsul unui complex de înrîuriri social-istorice, culturale, temperamentale, printre care exemplul creatorului inițial al respectivului motiv poate să ocupe un loc secundar sau, chiar, să fie inexistent. Pe de altă parte, problema influențelor nu mai are nici un sens atunci cînd e vorba de un motiv literar major, devenit de mult bun de cultură generală. Se poate urmări cu folos motivul donquijotesco în *Madame Bovary*¹⁰, dar ar fi absurd să se pretindă că Flaubert a fost influențat de Cervantes. Departe de a constitui doar o trăsătură a unui anumit personaj, creat de un anumit autor, „donquijotismul” — la fel ca și „hamletismul”, „oblomovismul”, „bovarismul” — au devenit noțiuni estetice și filozofice de uz curent în viață, ca și în planul ficțiunii literare, unde au mai puțin rostul de a vehicula analogii formale cît acela incomparabil mai important de a ne ajuta să revelăm diferențierile specifice prin raportare, în plan comparativ, la fenomene analoge și totodată să delimităm sfera eventualelor influențe și „izvoare” de cea a modului de „receptare” (T. Vianu) sau, după

⁸ „Costache Negruzzi” de N. I. Popa, capitol monografic în *Istoria literaturii române*, 1968, Ed. Academiei, vol. II, p. 393.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ T. Vianu, Prefață la *Doamna Bovary*, E.S.P.L.A., 1956, p. 8.

expresia lui A. P. Cehov, să descifrăm „*acel ceva comun, care face ca anumite creații să semene unele cu altele și le determină valoarea*”¹¹.

Considerăm că simplul transfer al unui motiv dintr-o literatură în alta, de la un scriitor la altul nu poate constitui obiectul cercetării decât atunci când el îmbracă forma unei creații originale. De aceea, nici nu are rost să se mai vorbească de „influențe”, în cazul pastușelor și al imitațiilor servile, care prin însăși structura lor cad în afara literaturii. În schimb, nimeni nu-i va imputa lui Goethe că a împrumutat scheme întregi din *El magico prodigioso* de Calderon pentru *Faust*, iar faptul că pentru *Cîntarea României* Alecu Russo a avut un model francez îndeobște recunoscut (*Paroles d'un croyant* de Lamennais) nu știrbește cîtuși de puțin din valoarea și originalitatea operei, căci, așa cum s-a observat cu justețe : „Înfrîurirea certă, dar limitată a lui Lamennais asupra *Cîntării României* nu se datorește numai cunoașterii textului scriitorului francez, ci și atmosferei generale a timpului și intențiilor ideologice ale mișcării din 1848”¹².

Semnalarea oricît de exactă a „filiațiilor” rămîne, deci, un joc gratuit, un soi de detectivism literar, atîta vreme cît nu depășește faptul material al asemănărilor între operele respective. Așadar, consemnarea corespondențelor tematice și a unor coincidențe de motive, explicabile în opera unor scriitori care se dezvoltă în condiții istorice analoge și într-o ambianță ideologică asemănătoare, prezintă interes mai cu seamă atunci când se poate vorbi de congenialitate, când dincolo de orientarea identică și de eventualele înrudiri temperamentale, se străvede profilul propriu al fiecăruia dintre creatori, deosebirile de viziune și de concepție artistică, determinate de specificul realității sociale și culturale, de structura psihologică diferită a popoarelor și scriitorilor respectivi.

Într-adevăr, faptul că un motiv trece dintr-o literatură în alta, nu reprezintă în sine nimic ; el capătă sens pentru istoria literară abia atunci când se încadrează simultan în cîmpul istoriei propriu-zise și în cel al valorilor estetice, adică atunci când este apt să genereze succesiv opere literare profund individualizate, originale.

Adoptînd, ca punct de plecare, teza *diviziunii tribotomice* propusă de autorul volumului *Principii de literatură comparată* pentru sistematizarea metodologică a concepției sale comparatiste, putem constata că în problema raporturilor dintre romantismul rus și romantismul românesc modalitatea *parallelismelor* a fost cel mai slab sau aproape deloc explorată, de asemenea, secțiunea a treia, cea a *caracterelor diferențiale ale fiecărei literaturi în parte*, considerate sub unghi comparativ, deschide perspectiva unui larg cîmp de investigație.

Existența unor similitudini, corespondențe, motive comune și chiar analogii în școala romantică a celor două literaturi — română și rusă — se integrează mai puțin, credem, în procesul transferului, deși capitolul : influențe și izvoare este destul de substanțial reprezentat, dacă ne referim la primii

¹¹ A. P. Cehov, *Despre munca literară*, Ed. Cartea Rusă, 1956, p. 8.

¹² Al. Dima, *op. cit.*, p. 165.

mijlocitori ai operei lui Pușkin în românește : Alex. Donici (a tradus poemul *Tigani*, 1837), Const. Negruzzi (traducător al romanței *Șalul negru* și al nuvelei *Cîrjaliul*, 1837) și Costache Stamati, care a transpus într-o traducere liberă poemul meridional *Prizonierul din Caucaz* sub titlul *Prizonierul la cerchezi și fecioara cercheză* (1843) și, după cum se știe, și-a exersat condeul traducînd din Florian, Racine, Voltaire și mai ales din romanticii literaturii universale : Lamartine, Victor Hugo, Byron, Thomas Moore, Derjavin, Senkovski și cu precădere Jukovski (de care a fost puternic influențat în direcția cultivării unui fantastic tenebros, macabru, ca și de Lermontov¹³, de altfel).

Mai semnificativ ni se pare aspectul paralelismelor și al „afinităților electivă” — după cunoscuta formulă goetheană. Principalul canal de comunicare și de infiltrare în literatura română a experiențelor romantismului rus a fost ceea ce numește N. Iorga *starea de spirit* („*l'état d'âme*”) în epoca de efervescență a marilor romantici ruși, care corespundea cu perioada dificilă a Regulamentului organic. Referindu-se la acea conjunctură, Iorga reconstituie climatul general al vremii : „Relațiile dintre Ruși și Români se redusese din nefericire la aceste conflicte neîncetate între consul, pe de o parte, iar pe de altă parte, prințul adversar al boierilor, sau boierii adversari ai prințului. Și totuși, mai există ceva de ambele părți. Se trezea în sufletul oamenilor o conștiință națională în plină mișcare ascendentă, generînd aproape spontan o literatură modernă, interesantă cel puțin pentru vecini, iar de altă parte, o civilizație rusă națională pe care romantismul a fertilizat-o cu o putere admirabilă și care printr-o serie de elemente ale sale se apropia de *starea de spirit* a societății românești din aceeași epocă”¹⁴.

Și tot Nicolae Iorga, analizînd această „stare de spirit” propice aspirațiilor romantice închide : „aceeași sete de necunoscut, de ceva ce n-au simțit niciodată pînă atunci, aceeași aspirație spre înălțimile ale căror culmi nu le întrezăreau, într-un cuvînt același romantism, lamartinean, atunci cînd vărsa lacrimi, byronian, atunci cînd arunca o temerară provocare întregii lumi”.

Spiritului său de observație nu-i scapă o trăsătură specifică diferențială ce-i pare semnificativă : „Există totuși o deosebire între această literatură a tinerilor militanți romantici într-o țară și și în cealaltă. Elementul epic care a dăruit noii poezii ruse poemele lui Pușkin și narațiunile lui Lermontov lipsește la Români, a căror nouă armată nu a avut noi bătălii de susținut, limitîndu-se deocamdată la a contempla melancolic acele stindarde sub care victoria nu revenise încă. Și totuși — continuă eminentul om de știință și istoric literar — unul din poezii moldoveni care a cunoscut limba rusă, Constantin Negruzzi, a încercat să glorifice — în alexandrinele pompoase ale unui cînt eroic căruia îi lipsește suflul — însăși epoca lui Ștefan cel Mare, evocînd în *Aprodul Purice*

¹³ În ce măsură poemele lui C. Stamati *Hăulitul închisului* și *Bătrînețele* reprezintă prelucrări, adaptări sau preluări directe, respectiv din poeziile lermontoviene *Captivul* și *Te-apasă greu uritul*, rămîne încă o problemă deschisă, dat fiind timbrul general diferit la autorul *Musei Românești*, care le conferă o anume melancolie sentimentală și tipare autobiografice (în afară de procedeul mai puțin semnificativ al „amplificării” sau al „reducției”), ceea ce goleşte versurile sale de suflul negator și protestatar al modelelor lermontoviene.

¹⁴ N. Iorga, *Histoire des relations russo-roumaines*, Jassy, 1917, p. 281.

unul din episoadele vechii epopei. Inspirația rusă, venită chiar de la Pușkin, este evidentă¹⁵.

Inspirația este poate termenul cel mai potrivit pentru a explica unele fenomene de corelații și confluențe între diferiți scriitori sau diverse opere literare.

Ce se poate spune despre poemele dramatice din tinerețe ale lui B. P. Hasdeu, scrise în limba rusă? *Domnița Roxana*, (reluată în românește sub titlul *Domnița Ruxanda*) și *Domnița Voichița* poartă amprenta unei inspirații certe din *Poltava* lui Pușkin și *Borodino* de Lermontov. Cea de a doua operă dramatică a lui Hasdeu, atât prin construcția ei, cât și prin scenele de bătaie (între voevodul Ștefan și Radula), ca și prin cele de dragoste (scena revederii cu Voichița închisă în turn), fără a mai vorbi de scheme întregi preluate din *Evgheii Oneghin* și *Fîntîna din Babciserai* (parafrizarea unor versuri, strofe, reminiscențe lingvistice și sistemul prozodic de versificație) și din diverse poeme lermontoviene, cu deosebire din *Demonul* (jurămîntul Voichiței). De altfel, fiecare din cele trei părți componente se deschide cu cîte un *motto* din poezii ruși luați ca model. Și totuși aceste opere își păstrează o valoare de sine stătătoare, prin culoarea istorică și locală, prin spiritul lor românesc.

Și Odobescu mărturisește în *Pseudo-kyneghetikos* că s-a lăsat captivat de minunatele descrieri ale lui Gogol (se referă anume la nuvela romantică *Taras Bulba*), Turgheniev și Aksakov, din care mai ales s-a inspirat, urmărind: „acel tablou al stepei din Rusia meridională pe care eu am început adineori să-l jumulesc, ca să-mi dreg și să-mi împodobesc cu strălucitoarele lui pene păunești, ceea ce spusese despre Bărăganul nostru condeiiul meu smead, molatic, searbăd și spălăcit“¹⁶. Dar această mărturie nu știrbește cîtusi de puțin din originalitatea operei lui Al. Odobescu.

Este un fapt bine cunoscut că *Testamentul* lui Lermontov a stat la baza *Rugăminții din urmă* de George Coșbuc. Importanța elementelor împrumutate a fost însă mult exagerată de o critică răuvoitoare, care n-a vrut să țină seama de diferențele evidente de viziune și de modalitate artistică pe care le prezintă cele două poeme.

Depart de a fi un „plagiat“ sau o simplă imitație — cum s-a susținut¹⁷ —, *Rugămintea din urmă* a lui Coșbuc e o operă în care se regăsesc trăsăturile specifice artei poetului român. De altfel în literatura universală se pot constata numeroase cazuri similare, de împrumuturi de motive, teme sau chiar subiecte, care însă incluse într-o viziune nouă, asimilate creator (cum se întâmplă și la Coșbuc), capătă sensuri inedite, au valoarea unor creații originale.

Dar care sînt raporturile reale între *Testamentul* lui Lermontov și *Rugămintea din urmă* de G. Coșbuc? E posibil că, în 1891, cînd *Rugămintea* apare în „Lumea ilustrată“, începuse să se închege în mintea lui Coșbuc planul unui

¹⁵ N. Iorga, *op. cit.*, p. 285.

¹⁶ Al. Odobescu, *Pseudo-kyneghetikos*, Ed. II, Craiova, p. 55—56.

¹⁷ N. Iorga, *Poeziile lui Coșbuc*, în „Familia“, nr. 23, 1894. Atacul a fost pornit, se știe, din 1893 de către publicistul N. Lazu (broșura *Adevărul asupra poeziilor d-lui G. Coșbuc*), a urmat apoi un articol în „Evenimentul“ (în *chestia Coșbuc*), la care s-a asociat și glasul lui Vlahuță (în revista „Viața“).

ciclu de poeme închinat războiului de independență. *Testamentul* lermontovian îi putea sugera să introducă printre ele și o scenă mai puțin eroică, dar zguduitoare prin semnificația ei: despărțirea într-un spital de campanie, dintre doi prieteni. Unul vindecat, se întoarce acasă, celălalt, simțindu-și moartea aproape, îl învață ce să spună despre el în sat. Se propun trei versiuni: despre prima nu s-ar putea afirma că nu corespunde adevărului, dar fiind destinată străinilor este înveșmântată într-un patriotism oficial, demn, dar cam rece:

Un om de te-o întreba arar
de mine, spune-i drept
Că am căzut, slujind pe țar,
Răpus de gloanțe-n piept;

Cea de a doua e pentru părinți și ca atare ascunde adevărul:

Părinții încă dacă-s vii
Și-o fi cumva să-i vezi —
De ei, o cită milă mi-i! —
N-aș vrea să-i întristezi.
Dar unul totuși dacă-i viu
Tu spune-i că n-am timp să scriu
Că lupta-i singeroasă
Dar sper să viu acasă.

În sfârșit, a treia versiune cuprinzând adevărul întreg este destinată unei femei, care bănuim, a fost cândva iubită de eroul poemului:

Aveam și o vecină în sat...
Totuna e acum.
De mult pe mine m-a uitat...
Dar dacă-ți iese în drum —
Vorbește-i tot. Fără ocol.
N-ai teamă: sufletul i-e gol —
Și plînsul n-o s-o stingă
Chiar dac-o fi să plîngă.¹⁸

Coșbuc a reluat în *Rugămintea din urmă* aceste trei versiuni amplificându-le, nu printr-o goală retorică, ci introducând în țesătura lor nenumărate detalii realiste care potențează la maximum dramatismul poemului. Poet vizual prin excelență, Coșbuc a simțit nevoia să introducă în prima strofă portretul, de fel idealizat, al celui ce se întoarce acasă: „*Ești schilav tot! un cerșetor...* precum și imaginea satului natal și reîntîlnirea cu mama, cu atît mai emoționantă, cu cît știm că ea se desfașoară deocamdată doar în închipuirea unui om care nu va ajunge s-o trăiască, el însuși, niciodată: „*Tu vei vedea iar satul tău / Și casa voastră în vale / Și biata mamă-ți va ieși / Plîngînd în cale*”. Cu atît mai zguduitoare este prin contrast soarta muribundului, evocată

¹⁸ Se citează după vol. Lermontov, *Lirice*, Cartea Rusă, 1955, p. 260, în românește de Victor Tulbure.

în strofa următoare : „Cu douăzeci de-o dată-n car / La groapă mă vor duce/
Și bun e domnul de-om avea / La cap o cruce”.

Aceste două strofe nu sînt deci pur și simplu adăugate textului de bază. Ele constituie un cadru original, valabil artistic și în același timp adaptat ideii lermontoviene. Strofa a treia nu corespunde primei strofe a *Testamentului* din care a fost folosit doar un singur vers în prima strofă din *Rugămintea din urmă* („Curînd acasă o să pleci”); în schimb cuprinde o digresiune autobiografică, inexistentă în textul de bază, și care are ca scop să ne facă să simțim cît de dureroasă e despărțirea între cei doi prieteni („Noi de copii ne știm, și-am fost / Ca frații, bă mai bine / Eu de-am avut un singur ban / L-am împărțit cu tine”. Abia în strofa a patra se reia, ceea ce am putea numi „versiunea oficială” din *Testamentul*, dar ea este transformată radical. Salutarea către pămîntul natal este eliminată, ea fiind destinată în planul lui Coșbuc să dea accentul final al poemului (*Pămîntul țării să-l săruți / Și pentru mine*); de asemenea legenda morții pe cîmpul de bătălie. Muribundului îi este indiferent ce cred despre el sătenii, de aceea :

Tu-n loc de adevăr, să spui
Că n-ai de mine știre,
Că n-am fost la un regiment —
Dar spune-le ce-ți place,
Că pentru ei ori viu, ori mort
Tot una face.

Strofa a patra și a cincea dezvoltă „versiunea pentru părinți”, într-un stil foarte coșbucian. „Versiunea pentru iubita” este cu totul remarcabilă ca împlinire artistică, și prin ea însăși, un mic poem dramatic, la fel de valoros ca atîtea altele din ciclul *Idilelor*. Spre deosebire de eroul lui Lermontov, cel al lui Coșbuc nu este sigur că nu mai e iubit, dar totmai incertitudine îl face să sufere și mai mult. De aceea — înduioșătoare naivitate din partea unui om care nu mai are nimic de nădăjduit — vrea să o pună pe față la încercare. În închipuirea aprinsă de febră a muribundului se înfiripă cu uimitoare precizie o scenă, prin a cărei realizare Coșbuc se dovedește încă o dată un ascuțit observator al sufletului omenesc și un viguros poet romantic, cu vîină realistă. Nici iubitei, rănitul nu vrea să i se spună de la început adevărul, ci doar o minciună anume ticluită ca s-o oblige să-și dea pe față sentimentele : „Să-i spui că-s sănătos și aș vrea / S-o aflu măritată. / Tu uită-i-te-n ochi să vezi / De-o doare ori n-o doare”. Numai dacă va „vedea-o stînd / Nepăsătoare”, prietenul urmează să-i dezvăluie realitatea. Dacă eroul lui Lermontov preciza laconic : „Vorbește-i tot. Fără ocol”, cel al lui Coșbuc își evocă cu o voluptate dureroasă chinurile prin care trece, moartea pe care o presimte aproape.

Indicația „după Lermontov” este deci necesară sub titlul *Rugămintea din urmă*, dar tot atît de necesar este să se știe că poemul respectiv a fost sugerat de o idee poetică, pe care George Coșbuc a transfigurat-o și reinterpretat-o, imprimîndu-i pecetea propriei sale personalități.

În privința altor afinități dintre cei doi poeți de formație romantică mai util ar fi, credem, să se caute izvoarele de inspirație ale lui Coșbuc nu într-un

poem mai puțin reprezentativ al lui Lermontov, pe care l-a reinterpretat, ci în unele bucăți capitale care, fără a-i oferi prilejul unor împrumuturi propriuzise, e posibil să fi stîrnit ecouri mai adînci în creația sa. Dacă Coșbuc a cunoscut, așa cum este probabil, poeziile lui Lermontov în versiunea germană a lui Bodensiedt, trebuie să fi citit cu interes deosebit *Borodino*, nu numai pentru că acest poem oferă o imagine atît de realistă și convingătoare a unei bătălii, ci, mai ales, pentru că eroul liric este un țaran care-și povestește firesc, cu umor și modestie, isprăvile vitejești. Evident, îndemnul principal l-a primit de la Alecsandri, (el însuși autor al unor poeme de inspirație rusă: *Penes Curcanul, Balcanii și Carpații* și alt.), dar nu este exclus ca și *Borodino* să fi constituit un stimulent în procesul de cristalizare a viziunii coșbuciene asupra războiului de la 1877, și poate, în și mai mare măsură, în profilarea eroului liric-țaran, mereu prezent în ciclul poemelor sale de război.

În literatura universală, problema împrumuturilor, a reluărilor de teme sau subiecte, adaptate și modelate bineînțeles de concepția și personalitatea fiecărui, a preocupat îndeosebi pe marii scriitori. E deajuns să dăm un singur exemplu pentru elucidarea acestui proces, socotit necesar și creator de noi valori de una dintre cele mai pure conștiințe ale veacului al XIX-lea, poetul Shelley, care în prefața la *Prometeu descătușat* scria: „Și fiindcă veni vorba despre imitație, poezia e o artă mimetică. Ea creează ce e drept, însă prin combinații și reprezentare. Abstracțiunile poetice sînt frumoase și noi, nu pentru că elementele din care sînt alcătuite n-ar fi existat mai înainte în mintea omului sau în natură, ci pentru că întregul rezultat din combinarea lor oferă o analogie inteligibilă și frumoasă cu aceste izvoare ale simțirii și cugetării, precum și în condițiile contemporane în care ele apar“. Și în continuare poetul mărturisește: „Poeții ca și filozofii, pictorii, muzicienii sînt pe de o parte creatorii și pe de altă parte creațiile vremii lor“. De aceea: „există în fiecare dintre ei o similitudine generică, în cadrul căreia se conturează trăsăturile lor specifice, distinctive. Dacă această similitudine e rezultatul imitației sînt gata să recunoască că am imitat și eu“.

Un aspect semnificativ și major al paralelismelor ce se încrucișează în creația romantică a literaturii ruse și române este, fără îndoială, cel marcat de apropierea dintre Lermontov și Eminescu. Afinitățile dintre cei doi poeți de geniu (Lermontov și el „ultimul mare poet romantic al Rusiei“, precum Eminescu în literatura română) au fost semnalate pentru prima oară de G. Ibrăileanu. Cu prilejul apariției celei dintîi versiuni românești a *Demonului*¹⁹ în 1907, criticul „Vieții românești“ constata că „această admirabilă și magnifică poemă“ amintește de *Manfred* al lui Byron și de *Eloa* a lui Alfred de Vigny „care probabil a inspirat pe Lermontov“... E mai curios că această poemă „amintește, ici *Luceafărul* lui Eminescu, ori *Înger și demon* al aceluiași, dincolo *Nunta Zamferei* ori *Moartea lui Fulger*, ale lui Coșbuc. Și poate chiar și sfîrșitul lui *Sărmanul Dionis* și, deci, *Bonheur* al lui Sully Prudhomme...“²⁰.

¹⁹ *Demonul*, tradus după ultima versiune rusească de Ioan R. Rădulescu, în „Viața românească“, vol. 5, nr. 4, 1907.

²⁰ „Viața românească“, II (1907) nr. 5 (mai), p. 330—332

Desigur, numai o analiză adâncită pe baza confruntării pe text a celor două capodopere ale literaturii universale duce la concluzii revelatoare. Pînă în prezent, nu există nici o dovadă că poetul român ar fi cunoscut opera lermontoviană. Toate cercetările au rămas în domeniul ipotezelor.

Cert este că aceste două poeme se înrudesesc între ele mai mult decît cu ipostazele demonice ale romantismului european, atît din punctul de vedere al concepției filozofice fundamentale (conflictul insolubil între omul de geniu repudiat, condamnat la izolare și societatea meschină a vremii sale), cît și sub raportul mitului biblic și al legendelor din care își trag seva (la Eminescu, se știe, dintr-o legendă populară românească pe care a avut prilejul s-o cunoască dintr-o culegere a folcloristului german Kunisch, la Lermontov, dintr-o legendă gruzină despre demonul Gud).

Cu tot pesimismul ireductibil ce se degajă, ele dezvăluie în esența lor umană spiritul superior, veșnic răzvrătit, pasiunea mistuitoare pentru adevăr. *Demonul*, după expresia lui Bielinski „neagă pentru a afirma, dărimă pentru a construi”. Această neliniște, să-i zicem faustică, reprezintă însăși umanitatea în substanța ei majoră, luptînd împotriva stihilor, împotriva forțelor adverse și sub această latură, atît Lermontov cît și Eminescu se află la polul opus pozei satanice și subiectivismului exacerbant al epigonilor byronieni.

Izbitoare afinități de atmosferă, de atitudine filozofică se pot surprinde și în unele elegii ale celor doi poeți. Meditația lirică din poezia *11 Iunie 1831* amintește eminescienele *Singurătate*, *Trecut-au anii*, mai ales *Noaptea*.

De asemenea *Te-apasă greu uritul* de Lermontov vedește același diapazon de sentimente nostalgice cu *Mai am un singur dor*.

*

Confruntînd în linii mari, de ansamblu, romantismul românesc cu romantismul rus, putem desprinde cîteva concluzii. Nu există un sincronism perfect în timp între cele două filoane, întrucît direcționarea spre romantism se produce în literatura rusă încă pe la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, prin reprezentantul său proeminent de factură contemplativ-depresivă Jukovski, anticipat de preromanticul Derjavin. În timp ce „Apariția romantismului în literatura română se face în cursul celui de al treilea deceniu al secolului trecut”, după cum precizează D. Popovici în lucrarea sa *Romantismul românesc*, explicînd această întîrziere prin „evoluția mai lentă a stărilor economice, sociale și culturale de la noi”²¹, altele sînt sursele genetice ale romantismului rus în comparație cu cel românesc, în Rusia procesul fiind grăbit de reacția explozivă față de raționalismul luminist din care cauză echilibrul clasic se sparge. Apoi zguduirea produsă de răscoala lui Pugaciov (1773—1775), ecurile Marii revoluții franceze și victoria din 1812 (în războiul antinapoleonian), toți acești factori grăbesc spargerea vechilor tipare, impunînd căutarea unor noi forme și modalități de expresie, libere de canoanele excesive ale clasicismului.

Cu toate acestea, în romantismul rus ca și în cel românesc se întîmplă o interferență de curenți contradictorii, despre care vorbește în cartea sa

²¹ D. Popovici, *Romantismul românesc*, ed. cit., p. 37.

D. Popovici. O doctrină romantică bine cristalizată nu se elaborează nici în Rusia (pentru prima dată termenul de „romantic”, „romantism” este folosit de Pușkin, prin 1827, mai târziu de Bielinski). Trebuie făcută, așa cum se recomandă în lucrarea menționată, disocierea necesară între teoria literară și practica literară a epocii. „Ca întotdeauna, creația literară se arată mai evoluată în comparație cu teoria”²². Așa se explică și puținătatea „manifestelor romantice” în sensul cel mai propriu al cuvântului, în literatura rusă, de pildă, ele reducându-se la câteva prefete (Prefața lui P. A. Viazemski la prima ediție a poemelor pușkiniene *Ruslan și Ludmila*, 1820 și *Fintina din Babciserai*) sau articole teoretice, îndeobște cu caracter polemic. Cele mai relevante, în acest sens, aparțin poeziilor „decembriști” (Kühelbeker, Rîleev, Bestujev). Înaintea lor încă, un adept al concepției literare clasice, N. I. Gnedici (propagator al ossianismului, traducător al lui Shakespeare, Schiller, dar și al lui Voltaire, precum și al modelului antichității clasice, anume *Iliada* lui Homer) a preconizat principiul caracterului popular și al specificului național pentru noua școală romantică în ascensiune, aspecte pe care Alecu Russo și în special M. Kogălniceanu le vor ridica la rangul de ideal în literatură. Un teoretician și fervent apărător al romantismului în literatura rusă a fost P. I. Viazemski, membru al asociației literare „Arzamas”, patronată de Jukovski, care în ciclul *Scrisorilor din Paris* (1826—27) fundamentează estetica școlii romantice, combătând concepțiile învechite, conservatoare în literatură.

Dar vechiul canon al esteticii clasiciste rămâne în vigoare multă vreme, ceea ce se atestă în concepțiile ca și în formația poezilor decembriști, a lui Pușkin, Baratinski (deși acest poet a creat în elegiile sale adevărate „miniaturi psihologice” configurând universul lăuntric al eroului romantic), ca și în arta scrisului lui Gogol (acest „realist romantic” a fost și un clasicizant în multe creații ale sale, în primul rând în dramaturgie, dar și în ciclul de nuvele din *Mirgorod* ca și în *Povestirile petersburgheze*). Nu există deci o puritate a curentului, fenomen care se observă cu prisosință și în literatura română, nu numai la un Heliade Rădulescu, Grigore Alexandrescu sau Cezar Bolliac, ci chiar la un apărător „consacrat” al crezului romantic cum era socotit Alecu Russo.

Filierele de pătrundere a noului suflu romantic în Rusia vin dinspre literatura germană (schellingianismul, hoffmannismul) și engleză (byronismul), în timp ce în literatura română se trag cu preponderență din romantismul francez.

Orientarea către folclor, ca unul din comandamentele artistice ale romantismului, imperativul creării unei literaturi originale și valorificarea trecutului istoric funcționează cu aceeași vigoare în școala romantică rusă ca și în cea românească.

Se pot semna, sub aspectul similitudinii, două momente de impetuoasă eflorescență a romantismului cu o vădită circumstanțiere istorică — mișcarea

²² D. Popovici, *op. cit.*, p. 70.

decembristă și mișcarea pașoptistă, în care vocația romantică este susținută pe o adevărată consecvență la idealurile estetice ale clasicismului.

În sfârșit, caracterul mesianic, cunoscutul mesianism care potențează opera romanticilor ruși, la fel creația lui Alecu Russo, Heliade Rădulescu, Bolintineanu, Grigore Alexandrescu, V. Alecsandri. De aici, și motivul pro-rocului, al poetului-profet, al poetului-mesia investit cu o înaltă misiune socială, prezent în opera poezilor decembriști (Rîleev, Kûhelbeker), la Pușkin și Lermontov, ca și la aproape toți poezii români din deceniul 1840 și 1850 — promotori ai unui romantism militant, protestatar, cu puternice accente revoluționare.

O altă trăsătură comună definitorie este atitudinea critică denunțătoare față de racilele timpului, față de inechitățile sociale, ceea ce determină interferența elementelor realiste, orientarea din ce în ce mai fermă a literaturii în direcția realismului.

În literatura rusă, romantismul (curent relativ de scurtă durată, avînd însă o puternică intensitate explozivă) s-a manifestat intermitent, cu rezonanțe prelungite în a doua jumătate a secolului al XIX-lea și la începutul veacului nostru, înregistrînd un moment culminant, de apogeu, în creația lui Lermontov (și el, precum Eminescu în literatura română, „ultimul mare romantic” al literaturii ruse).

În literatura română nu se poate vorbi de o axă fundamentală a acestui curent literar, care s-a perpetuat de-a lungul mai multor decenii în căutarea drumului său propriu, constituind de fapt prin întreaga atmosferă și starea de spirit o perioadă care a prefigurat explozia geniului romantic eminescian.

ROMANTISME RUSSE ET ROMANTISME ROUMAIN PARALLÉLISMES ET CONSONANCES

Résumé

Une confrontation comparative du romantisme dans les deux littératures — russe et roumaine — aboutit à des constatations et à des conclusions fructueuses.

Sans faire des implications concernant les caractéristiques fondamentales du romantisme au point de vue des sources génétiques et de son essence d'ordre esthétique, on peut discerner certains traits distinctifs par leur spécifique, identifiables dans la zone du sud-est européen.

La constatation de certaines similitudes ou consonances ne présume pas implicitement l'existence de moments de contact ou d'influences directes, quoique ces facteurs n'aient pas manqué, surtout dans l'étape incipiente du romantisme roumain ; en effet, Jukovski, Pouchkine, Lermontov ont représenté une véritable stimulation, leurs oeuvres revêtant souvent la signification d'un modèle pour leurs confrères roumains (Gh. Asachi, Costache Stamati, Alecu Russo, Const.

Negruzzi, Al. Donici), avec des résonnances prolongées chez les écrivains de grand prestige, tels B. P. Hasdeu, V. Alecsandri, G. Coşbuc.

On peut signaler un certain synchronisme dans l'apparition et les fondements du romantisme dans la littérature russe et dans celle roumaine, avec une anticipation d'environ un quart de siècle du processus romantique en Russie, quoique — ici aussi — le moment de la genèse soit plus tardif par comparaison aux littératures occidentales.

Les voies de la pénétration du nouveau style sont également différentes : la littérature russe puise ses sources dans le romantisme allemand et anglais (Schelling, Byron), tandis que la littérature roumaine connaît la prédominance des sources françaises.

Un trait qui définit aussi bien le romantisme roumain que celui russe, est „l'impureté“ du courant, son aspect calléidoscopique, la création littéraire des „modernes“ oscillant entre des pôles opposés ; c'est-à-dire d'une part l'option pour la foi romantique et, de l'autre, l'adhésion conséquente aux vieux canons esthétiques du classicisme ou — pour mieux dire — la conservation de „l'équilibre classique“ et du culte de l'antiquité en plein romantisme.

Après l'hypostase initiale du romantisme dépressif et passéiste dans les deux littératures, on assiste à l'affirmation d'un romantisme combatif, militant et même protestataire, avec des tendances sociales certes, dont le caractère „messianique“ est évident (thème du poète prophète, du poète messie, etc.). On y discerne, aussi, l'interférence des éléments réalistes générés par l'attitude critique contre l'état de choses existant dans la réalité sociale et qui renferment comme dans un bourgeon les futures valences du réalisme dans la littérature roumaine, mais tout particulièrement dans la littérature russe.

РУССКИЙ И РУМЫНСКИЙ РОМАНТИЗМ ПАРАЛЛЕЛИЗМЫ И СОЗВУЧИЯ

Резюме

Сравнительное сопоставление романтизма в русской и румынской литературах приводит к интересным наблюдениям и выводам.

В рамках основных черт романтизма вообще, с точки зрения генетических источников и его сущности эстетического порядка, тут можно заметить определенные отличительные особенности присущие литературе юго-восточной зоны Европы.

Наличие тех или иных сходств и созвучий не включает в себе, тем самым, и наличие моментов прямого контакта или непосредственных влияний, хотя такого рода факторы в отдельных случаях отнюдь не отсутствуют, особенно в начальном этапе румынского романтизма ; так, например : Жуковский, Пушкин и Лермонтов явились несомненным стимулом ;

их произведения в ряде случаев приобретали значимость настоящего образца для некоторых румынских писателей (Г. Асаки, Конст. Негруцци, К. Стамати, А. Руссо, Ал. Дониц) с откликами доходящими до таких выдающихся писателей как Б. П. Хаждэу, В. Александри, Г. Кошбук.

Следует учитывать также и ряд других факторов действующих в особенности при появлении полноценных произведений — определенная близость художественного видения, родство темпераментов и сходство социальной обстановки, вообще, определяющей наличие подобных параллелизмов и созвучий.

Общей чертой для обоих течений как русского, так и румынского романтизма, является относительная «степень чистоты» течения как такового, его калейдоскопический аспект, точнее — сочетание романтического призвания и неизменной приверженности к старым эстетическим канонам классицизма. Классическое «равновесие» устойчиво сохранялось, равно как и культ античности.

Вслед за первоначальным этапом созерцательного и пассивно-сентиментального романтизма, в обеих литературах утверждается активный, воинствующий романтизм, с бесспорными социальными тенденциями и явно выраженным мессианским характером (тема поэта-пророка, поэта «мессии» и т. д.).

Основной поток и квинтэссенция романтизма (кратковременного, но большой интенсивности в русской литературе течения) достигает апогея, в своем кульминационном фазисе, творчеством Лермонтова; в то время как в румынской литературе это течение разворачивается на протяжении ряда десятилетий в поисках собственного пути — период, который своими настроениями и атмосферой — подготовил фактически блестящее проявление романтического гения Еминеску.

Preromantism și romantism byronian la Eminescu și predecesori

AUREL VASILIU

În paginile ce urmează ne propunem să subliniem câteva teme preromantice din secolul al XVIII-lea și romantice ale secolului următor (Byron), teme care s-au răspândit asupra Europei, ajungând la scriitorii români, mai ales prin intermediar francez.

Eminescu a cunoscut preromantismul și romantismul byronian încă din epoca cea mai receptivă, pe când era elev la Cernăuți, citind avid traduceri românești și germane aflate în biblioteca elevilor lui A. Pumnul, la care a fost el însuși bibliotecar prin 1865—66. Putem scoate concluzia că acum s-a format predispoziția sa pentru meditațiile filozofice și tot acum se manifestă primele înclinații pentru un „pesimism” precoc, luînd cunoștință și de ideile schopenhaueriene dintr-un studiu al profesorului său de la Cernăuți, Alois Scherzel, apărut într-un *Programm* (anuar) al liceului din 1866. Ideea aceasta, subliniată de noi încă din 1943¹ a fost acceptată și de D. Popovici în cursul său universitar despre *Poezia lui Eminescu* (1947—48)².

Edward Young, precursor al romantismului și predecesor al lui Byron, cu opera sa *Night Thoughts* (*Gînduri nocturne*, 1742—45) era cunoscut la noi prin traducerea lui Lazăr Asachi, din rusește sau polonă (1819) și mai ales cea a lui Simion Marcovici („*Curierul românesc*”, 1831). Ediția a doua din 1835 era cunoscută cu siguranță de Eminescu care o înregistrează în *Cunsemnăciunariul* bibliotecii gimnasiaștilor din Cernăuți (nr. 1870/22). Capitole se găseau și în „*Amicul școlii*” (1861) care se găsea în aceeași bibliotecă (nr. 1863/112, 1864/48 etc.). Despre traducerea lui S. Marcovici, P. Grimm afirmă că e „una din cele mai frumoase traduceri ce avem în românește”, după Letourneur (*Traduceri și imitațiuni românești după literatura engleză*, în „*Dacoromania*”, 1923, p. 286 ș. urm.). La moartea lui S. Marcovici, Eminescu a scris o notiță în „*Curierul de Iași*” (1877, nr. 72, din 6 iulie), unde socotește că „limba traducerilor sale este aproape clasică și poate servi de model oricărui scriitor român”³. Const. Ciopraga socotește traducerea lui Marcovici ca „stîngace” și că n-ar fi lăsat urme asupra poetului

¹ Cf. Aurel Vasiliu, *Bucovina în viața și opera lui Eminescu*.

² Ed. Tineretului, 1969, p. 71.

³ Cf. I. Scurtu, *Scrieri politice și literare*, 1905, p. 330.

nostru, după cum ar fi fost „fără urmări deosebite“⁴ și lecturile din Chateaubriand, Musset, Vigny și Lamartine, deși constată, împreună cu G. Călinescu, că lectura aceasta e „confirmată documentar“⁵. Probleme ca acelea despre soarta omului și moarte, teme ca „*fortuna labilis*“ sau lumea ca teatru le găsim și la Young care, de exemplu, vrea : „să călătorească pe felurite șene (scene) a vieții și a morții“ (p. 9). Tema despre nașterea și moartea universului o găsim la Young, Byron și Eminescu. Dumnezeu, spune deistul Young, „a risipit haosul /.../ atunci și vremea s-a născut și aleargă mai iute ca fulgerul spre veșnicie“, pînă cînd „va cădea în *noaptea neființei* din care a chemat-o“ (p. 58). La Eminescu : „Si în *noaptea neființei* totul cade, totul tace“. Young și Byron au aceeași idee ca și Eminescu în *Cu mine zilele-ți adaogi* : „Născînd, noi începem a muri, spune Young ; cu cît omul crește, cu atît și viața se micșorează, întocmai ca făclia ce se topește arzînd“ (p. 90). Moartea, și pentru el, e un fel de Nirvană, de care nu scapă nici soarele, căci „Va veni ziua, cînd brațul tău (al morții), coborîndu-l din sfera lui, îl va azvîrli în veșnica noapte“. Ca în *Rugăciunea unui dac*, și pentru Young „Nenorocirile sînt prietenii noștri cei mai buni /.../ Din toate darurile cerului, cele mai scumpe și folositoare pentru mine sînt săgețile ce mi-au sfîșiat inima“ (p. 99). Și Young și Eminescu sînt convinși „Cît de puțin loc ține omul pe pămînt !“ Și de aceea îndeamnă la un horatian *carpe diem*. De altfel, din opera lui Young, S. Marcovici dă numeroase citate și în al său *Curs de retorică* (tip. lui Eliad, 1834), precum și din cea a lui Byron (*Ghiaurul*).

Sub influența lui Young și Lamennais este și cartea *Omul povățuit de minte, tradus din limba franțuzească* de Petre Lupulov (Lupu) (Buda, 1846). Cartea era dăruită „Bibliotecii Gimnasiaștilor de'n Cernăuți“ de A. Pumnul (nr. 1865/2), tocmai cînd M. Eminovici locuia la profesor și va fi bibliotecarul ei. Antiteza eminesciană : *durere-plăcere* este plastic exprimată de P. Lupu : „De cîte ori acolo unde căutați mneare (dialectical = miere) nu ați aflat alta decît pelin și feare ?“ (p. 42) ; căci „Fericirea omenească nu e alta decît vînt ; / Poate mîine să nu fiu aceea ce astăzi sînt“ (după Malherbe) ; sau : „aceea ce este de trup are repeziciunea unui rîu ; aceea ce este de duh este un fum și un somn ; viața o luptă veșnică și o călătorie într-un pămînt străin ; în sfîrșit, reputația de care-și lingusește omul, după moartea sa nu e decît uitare“ (p. 89—90). Ca și la Young, tema „*fortuna labilis*“ o găsim și în capitolul *Despre moarte* de P. Lupu : „Noi nu ne naștem decît ca să murim. Această viață, fie cît de lungă, în privința veciei nu e decît o noapte foarte scurtă. Noi trecem ca și umbra care evanuește (fr. *évanouir*) ca un abure pe care suflarea cea mai mică îl resfiră /.../ ne ducem noi curînd întru abisul veciei /.../ Tot pierе în natură /.../ Lucrurile Măestriei (=artei) pier tocmai așa ca cele ale naturii /.../ Timpul le-a făcut să simtă ele puterea lui /.../ Tot acest mare univers nu e, într-adevăr vorbind, alta decît un nemăsurat mor-

⁴ Const. Ciopraga, „Nocturnul“ în opera lui Eminescu, în *Portrete și reflecții literare*, 1967, p. 9, 10 și 12.

⁵ Despre traducerea lui Marcovici, v. și Aurel Vasiliu, *Bucovina în viața și opera lui Eminescu* și G. Călinescu, *Cultura lui Eminescu*, în „Studii și cercetări de istorie literară și folclor“, 1956, nr. 1—2, p. 286.

mînt /.../ Precum noaptea izgonește ziua, precum valurile sînt împinse de valuri, așa oamenii sînt înlocăți / (sic) = înlocuiți / prin alți oameni“. Deci : „Cînd valuri află un mormînt / Răsar în urmă valuri“, sau „Cînd unul trece, altul vine / În astă lume a-l urma“... După P. Lupu și știința e o „illuzie“, iar „al nostru renume este un vis, un fulger /.../ Bogatul și săracul curg amîndoi cu o asemenea iuțime către moarte“...

Răspîndită printre elevii de la Cernăuți în vremea lui Eminescu era prolixa carte a profesorului de la Arad Al. Gavra : *Preambulul bronico-istoricesc, cu numele : Șincai și Samuil Clain în cîmpi(i) Elysului* (1844, Buda). Găsim aici comparația lumii cu teatrul : „Toată lumea nu e altă decît un Theatru mare ; trupurile : actori ; în schimbările : jocuri, mirăzării“... (p. 1 ; *mirozenie*, la I. P. Reteganul ; cuvîntul e întrebuițat și de Tichindeal, cu înțeles de minunăție ; cf. *Dicționarul limbii române literare contemporane*, III, 1957, p. 91). Ideea o putea găsi și Al. Gavra, ca și Byron și Eminescu, și în *Elogiul nebuniei* de Erasm : „Or, ce este viața ? Este un fel de comedie continuă, în care oamenii, deghizați în mii de feluri diferite, apar pe scenă“... (trad. G. M. Amza, 1942, p. 55—56). La fel și în *Cum vă place ?* de Shakespeare : „Întreaga lume este doar o scenă / Și oamenii sînt toți numai actori“... (trad. P. Grimm).

Pentru Al. Gavra „spațiul și timpul“ sînt „plasmelor lui Dumnezeu“ (p. 3). Ca în *Scrisoarea I*, se întreabă și el : „lauda posterității, lauda nemuririi“, ca și „Nădejdi omenеști, poftе omenеști, noroc omenesc, ce sînteți altă, decît numai vise, decît un joc, decît niște figuri de umbre /.../ Razele slavei /.../ apun, cununile eroilor de dafini /.../ să vestează, toate întămăerile (sic) ce le dă pămîntul, sînt numai fum“... (p. 9). Al. Gavra citează, ca și mulți alții, soarta cetăților Troia, Ninive, Babilon, grădina Semiramidei, ca să ajungă la concluzia că „nu e nimic statornic aci pe pămînt, încă nici coaja lui nu e așa astăzi, precum ieșisă cîndva din mîinile Creatorului său, toate sînt trecătoare“ (p. 11). *Memento mori* are ca substrat această idee, minus deismul lui Gavra. Ca și Eminescu în *Scrisoarea I*, Gavra are niște *Meditații despre vechimea universului* (în „Fôe literară“, 1838, p. 139), unde-și „aruncă cugetul-napoi spre timpul acela cînd încă toată firea, toate stihiiile întru o neorîndă din vecie dormitînd“, au fost create planetele care, „scăpînd din *Haus*, după legile firii începură a se preface în trupuri cerești“. În alt fragment, ca în *Luceafărul* eminescian, Al. Gavra vorbește „Despre perirea unor lumi în unele ținuturi ale goliciunii lumеști și despre nașterea în locul acestora a altor lumi“. El e preocupat și de stingerea soarelui și de „surparea“ universului. Ideea și-o pune Gavra, așa ca în *La steaua* : Lumina unei stele noi are de străbătut „veacuri peste veacuri și timpuri peste timpuri“, pînă cînd abia urmașii noștri „o ar vedea acea steaoă“, „Măcar că nimic în lume nu e mai iute, poate doară gîndul numai, decît lățirea luminii“. Sentimentul în fața imensității cosmice îl zguduie și pe Gavra ca și pe Eminescu : „Ca firele nășpului care sînt aruncate de valurile mării afară la țărături, așa fără număr au împrăștiat făcătorul lumii trupurile cerului prin spațiul cest fără de margini“. (p. 148). El arată că dispariția unui soare sau a mai multor „trupuri“ cerești nu s-ar resimți în imensitatea universurilor, căci „așa de puțină știrbire

s-ar face întru țesătura totului cît s-ar face de ar sufla vîntul un fir de năsip“... (p. 148). Un cataclism universal, așa cum îl prevede Eminescu în *Scrisoarea I*, „numai atunci poate fi, spune și Gavra, de nu se vor cîrmui dînsele (trupurile) după legile firii, și de nu sã vor apleca puterilor țentrale și gravitațiilor, ci sã vor lăsa după dată și noroc“ (p. 149). Eminescu prevede că planetele vor scăpa din frînele gravitației și se vor azvîrli „rebele-n spaț“. Tot în 1838, în „Fóe literară“ (nr. 21, 22 și 23), Al. Gavra dă și *Puțină cunoștință despre Machina lumii*, și despre cosmografie, într-o prolixă mixtură mistico-științifică. La el, misticismul și scepticismul *Noptilor* lui Young se îmbină și cu unele preocupări științifice luministe.

Sub influența *Noptilor* lui Young este și cartea *Prințipii filosofice, politice și morale de Colonelul de Vais*, tradusă de Comisul Costachi Gane⁶, pe care M. Eminoviciu st. d. cl. V gim., o dăruiește „Bibliotecii gimnasiaștilor den Cernăuți“, iar bibliotecarul I. Botezat o înregistrează sub nr. 1865/69. Sfaturi ca acelea din *Glossa eminesciană* găsim și-n această traducere: „Preferează liniștea în locul îmbulzirei, simplul în locul istecunii, trainicul în locul strălucitului; ferește-te de mulțime /.../ Aceasta ar fi o privescote foarte tragicomică pentru un privitoriu neinteresat, de a ne vide intrigile, vînzoliturile, suspinurile, pentru himere de norocire, fără a lua aminte că izvorul ei este în lăuntru nostru“... (p. 83). Deci, „Tu în colț petreci în tine“... Incidental, Weiss vorbește și de un Ruben și de Lovelații (p. 323), pe care îi găsim și la Eminescu, probă că amîndoi se referă la opera lui Richardson *Lovelace*, premergătoare lui *Child Harold* și *Noptilor*. În capitolul *Sămăluirea unui înțelept* (II, p. 26) consideră și Weiss, ca și Eminescu, că moartea e un fel de Nirvană salvatoare: „Moartea, grozava moarte, n-are nimic ce-l înspăimîntează (pe înțelept); singura sa icoană îl face mai liniștit /.../ el o socotește ca sfîrșitul nenorocirilor vieții“... Moartea este un alt „chip de existență“, unde omul nădăjduiește că „va adormi în liniște“. Opera plină de antiteze a lui Shakespeare o admiră și Fr. Weiss ca și Byron, Eminescu și predecesorii săi (II, p. 53—54). Citînd pe Epicur și Young, Fr. Weiss dezvoltă tema din *Scrisoarea I* a lui Eminescu, la fel cu alți romantici europeni, în frunte cu Byron: „Ce agiunge a fi micul nostru bulgăraș, de nouă mii de miluri încongiur. Aceasta nu-i mai mult decît o atomă pierdută în nemărginire; și omul carele ar voi a încheia că mai încolo nu mai există nimic, ar fi mai ridicul decît insectele care, vegetînd la marginea unei frunze și-ar închipui că ele concentrează toate scopurile și toate minunile naturii și ar gîndi că la căderea sa întregul univers sã rășiște“ (II, p. 309). Omul „în toată vremea a fost în sînul naturii un vierme de nedesăvîrșire“ (II, p. 306) și, se întreabă Fr. Weiss: „Ce ajunge a fi încă și aici fulgerul vieții noastre de acum? Omul s-amestecă, se pierde, se desființează sub mărta sa micșurime /.../ Proiecte, stăpînire, mărire, știință, totul se face nevăzut“. Weiss alături de Volney, Villon sau Byron, se întreabă, în capitolul *Moartea*: „Ce s-au făcut atîte numeroase nații despre care istoria ne arată cîteva suveniruri? atîția monarhi, miniștri, războinici, învățați și alți oameni vestiți? atîtea mii de săraci nenor-

⁶ Iași, tip. Albinei, 1846.

rociți ce gemeau sub lanțurile tiraniei, sub nedumeririle superstiției sau învăluirile războiului, a sărăciei și altor dosăzi a naturii noastre? Sau, mai apropiat de noi, ce s-a făcut neamul de mai înaintea noastră? /.../ Ei sînt aceia ce în curînd noi avem a fi: ei au agiuns la țălul cătră care noi mergem cu toții fără a ne opri un minut, marii ca și micii, bogații ca și săracii" (II, p. 345). Ideea e dezvoltată și în capitolele finale *Nemurirea* și *Mormîntul*, unde cimitirul, noaptea, cu viziunea macabră a descompunerii cadavrelor, cum și „o citire din scrierile lui Young îmi înalță sufletul la tonul sujetului“, cum mărturisește însuși Weiss. Credem că înclinarea poetului începător Mihai Eminovici spre meditație asupra marilor probleme ale vieții, ale soartei omului, ale universului și ale morții îi veneau în primul rînd de la lectura acestor *Principii filozofice* ale lui Fr. Weiss datorite de el bibliotecii îngrijite de dînsul, începînd din 1865.

Problema morții o găsea Eminescu și în alt volum de versuri germane datorit de el, tot acum, aceleiași biblioteci: *Aug. Fried. Langbeins auserlesene Gedichte*⁷, înregistrat de I. Botezat sub nr. 1865/70. Acesta socotește și el moartea ca un fel de Nirvană: „De ce am tremura în fața ta? / Prietenește ne conduce mîna ta uscată / Din vîrtejul furtunilor / Într-o țară liniștită, fără vrajbă. / Acolo dispăre ca fumul durerea săracului / Pe care-l apasă și-l hărțuește aroganța rangului și a bogăției; / Acolo nu va mai fi trezit din dulcea ațipire / De zarva lor. / Cîte unul joacă aici un mare rol; / Ca un turn pri veste peste toată lumea; / Dar uite cum în fața ta (A morții) Se năruie greoi la pămînt /.../ Așa sînt aruncați, la sfîrșitul jocului de șah, — Regii și țărani într-un sertar“.

Eminescu, elev de clasa a V-a, dăruiește aceleiași biblioteci și volumul *Vermischte Gedichte und Erzählungen* (1815) de Th. Körner, unde elementele clasice (Eol, Selene etc.) stau alături cu cele ale poeziei nordice (Scalzii) și preromantice⁸.

Alături de poezia romanticilor francezi ca Lamartine sau V. Hugo, imaginația poezilor români din secolul al XIX-lea a fost zguduită de opera temerarului luptător pentru independența Greciei, Byron. Pentru cunoașterea sa desigur că hotărîtoare au fost în literatura română traduceri anunțate încă din 1838: *Din operele lui Lord Byron, traducere de I. Eliade. În tip. lui Eliade, 1839*, sau altele apărute în revistele acestuia⁹. Paul Cornea, în *Traduceri și traducători în prima jumătate a secolului al XIX-lea*¹⁰, arată că traduceri ale lui Byron sînt în al doilea rînd, după acelea din Al. Dumas, cu 19 titluri, în 26 volume, sub influența cărora apare la noi un „romantism energetic“¹¹. În *Cultura lui Eminescu* („Studii și cercetări de istorie literară și folclor“, nr. 1—2/1956, p. 320) G. Călinescu indică o însemnare a lui Eminescu: Ms. 2276, II, f. 26 — „*Socialer Pesimismus bei Byron und Shelley*“,

⁷ Berlin, 1807.

⁸ V. Aurel Vasiliu, *Eminescu și Th. Körner*, în „Luceafărul“, 15 iunie 1968.

⁹ Cf. *Catalog de cărțile ce se află în Libreria Rumânească din București a D. D. Iosif Romanov*, Buc., în tip. lui Eliad, 1838, unde sînt anunțate traduceri ale acestuia din Byron.

¹⁰ În vol. *De la Alexandrescu la Eminescu*, 1966, p. 38—76.

¹¹ Cf. Al. Duțu, *Primele contacte literare anglo-române și Eminescu și romantismul englez*, ambele în vol. *Explorări în istoria literaturii române*, 1969.

sau ms. 2291, f. 43 : „über Byrons Manfred“, iar *Don Juan* este considerat de poet ca „der Epos des 19. Hunderts“. Însemnările din manuscrisele lui Eminescu ne arată preocuparea sa continuă pentru opera lui Byron¹². O influență byroniană se putea exercita în poezia română și prin intermediul unor poeți francezi byronieni ca Lamartine, Vigny și Musset, sau Lermontov și Pușkin¹³. Mai ales din traducurile lui I. Eliade, poeți ca Cezar Bolliac, Al. Pelimon, C. D. Aricescu etc. vor fi inițiați în opera marelui poet englez, deși ei vor fi citit și traducerea franceză a lui Amédée Pichot (ed. II din 1820—1822), după care traduce I. Eliade și o întrebuițăm și noi, în ediția XV. Eminescu știm sigur că a cunoscut traducurile lui Eliade, căci în biblioteca pe care o îngrijea în Cernăuți se găsea înregistrată *Don Juan de la Lord Byron. Poemă epică, tradusă de I. Eliade. Buc. În tip. lui Eliade 1847*, dăruită bibliotecii de A. Pumnul (nr. inv. 1862/56). Byron își deplînge tinerețea : la treizeci de ani a pierdut iluziile și dragostea, simțind, împreună cu Bacon, că „timpul e, timpul fuge, timpul nu mai e“, căci spune el : „Junețea e un tezaur ce l-am cheltuit prea de timpuriu /.../ Inima mi s-a desecat iubind prea mult și capul făcînd rime“. El se întrebă ca și preromanticii : „Spre ce e bună gloria ? Spre a împli poate o mică pagină de hîrtie“ (p. 88) sau, cum spune Eminescu, pentru a fi trecut „Într-o notă prizărită, sub o pagină neroadă“. Și pentru Byron viața este o comedie, o scenă, o paradă (*A show*), iar moartea calcă în picioare nimicurile vieții și „înghite sori ca pe raze, — lumile ca pe atomi, — anii ca pe ore“ ; și Byron, ca și Eminescu, citează vorbele lui Shakespeare „A fi sau a nu fi ? iată chestiunea“. De asemenea, el citează în *Don Juan* din *Noaptea* lui Young : „Unde este lumea ? exclamă Young la optzeci de ani, unde este lumea în care se născuse un om ? El era acolo : îl caut. El a plecat /.../ Oamenii de stat, generali, oratori, regine, patrioți, regi și dandy, totul a dispărut sub aripile vîntului. Unde este Napoleon cel Mare ? Dumnezeu mai știe“. Și conchide : „Eu știu că nimic nu e durabil“. Byron își termină cîntul al XV-lea din *Don Juan* cu următoarea idee sceptică ce amintește de *Memento mori* : „Cursul etern al timpului duce departe fragilele noastre existențe ; unui val îi urmează un altul al oceanului spumegat al secolelor ; în timp ce monumentele imperiilor nu se arată decît o clipă, ca niște unde trecătoare“. Și Byron, ca și Eminescu, era un admirator al lui Kant. De aceea un relativism al timpului, așa ca la Eminescu, găsim și la Byron. Timpul este un : „Bătrîn capricios, pe aripile căruia orele se scurg cînd atît de repede, cînd atît de încet“ sau, în alt loc, el spune : „voi (oamenii) nu știți decît ceea ce pot să vă reveleze simțurile imperfecte și îngreuiate de vederea și auzul vostru“ (p. 183). Deci : „Urechea te minte și ochiul te-nșală“, sau ca în *Sărmanul Dionis*¹⁴.

¹² Cf. Emil Turdeanu, *Lord Byron dans la poésie roumaine*, în „Revue des études roumaines“, 1955—56, p. 65—81.

¹³ Cf. I. M. Rașcu, *Ecouri franceze în opera lui M. Eminescu*, în *Alte opere din literatura română*, 1938, p. 172—188.

¹⁴ Mircea Cerban, *Mihai Eminescu și teoria relativității*, în „România literară“, 1959, nr. 24, 20, se referă la relativismul timpului și spațiului la Eminescu, cu cinci decenii înaintea enunțării pe baza științifică formulată de către Lorentz-Einstein. De fapt, el trebuia să se refere numai la concepția relativismului lui Kant și Schopenhauer.

În afară de scepticismul derivat din *Noptile* lui Young, găsim și atitudinea revoluționară a lui Byron, exprimată în *Don Juan*: „Voi combate, cel puțin în cuvinte (și — dacă ocazia s-ar prezenta, în faptă) pe aceia care fac război gândirii; — dușmani ai gândirii, cei mai cruzi sînt și au fost totdeauna tiranii și sicofanții lor“. De aceea, Byron adaugă ca și Eliade: „eu doresc ca oamenii să fie liberi atît de tirania plebei (*la populace*), cît și de aceea a prinților“ (p. 382) sau, cu vorbele lui Eliade: „Urăsc tirania dar mă tem de anarhie“. Byron încheie: „astfel eu nu voi amesteca glasul meu cu strigătele șacalilor tiraniei“.

Dorința lui Eminescu din *Mai am un singur dor*, sau din *Cezara* o găsim și la Byron în poema *Euthanasia* (cuvîntul îl găsim într-o traducere a lui Veniamin Costachi din Evghenie Vulgaris și în *Cezara*). Byron își dorește o moarte în liniștea singurătății: „Cînd timpul îmi va aduce, mai curînd sau mai tîrziu, acest somn fără vise care închide ochii celor ce nu mai sînt, zeu al uitării, de-ai putea tu să-ți întinzi aripile tale peste patul meu de moarte! Nici un amic, nici un moștenitor să nu vină să urmărească cu regret sau cu nerăbdare lovitura care mă va amenința /.../ Așadar ultima mea oră să fie singuratică; să nu aud nici regrete, nici hohote. Dacă sînt oameni care nu s-au temut de apropierea morții, fără îndoială că pentru dinșii durerea a fost scurtă sau chiar necunoscută“. Poema *La Euthanasia* a apărut și în foiletonul din „Curierul românesc“ din 1847, tradusă de I. Eliade după A. Pichot și E. de Salle, ed. II, 1820—1822. Eliad traduce astfel: „Este oare atît de penibil a muri și a se duce unde toți s-au dus înainte de mine, unde toți caută a se duce? Ce este moartea decît a recădea în nimicul în care am fost mai înainte de a mă naște la viață și la amaruri? Să ne numărăm zilele fără întristare și să mărturisim, oricare a fost, că e mult mai bine d-a nu mai fi cineva“. Asemănarea cu *Mortua est* apare limpede.

În volumul din 1839 Eliade traduce și poema *Corsarul*, unde eroul misterios Conrad e un romantic demonic: „În disprețul lui era un surîs de om care totodată ațîța niște mișcări și de turburare și de frică“ (p. 15). Acest demonism va trece și la *Conrad* a lui D. Bolintineanu și la Eminescu. *Corsarul* Conrad, îndrăgostit de Medora, este prins de pașa Seid și salvat de Giulanara îndrăgostită de el. Poema are o acțiune plină de perieții romantice, într-un cadru tot atît de romantic: „regina nopții își începe silențioasa dominare (fr. *dominer*). Nici un arbore întunecos nu ascunde casta ei frunte“ (p. 62—63). „Regina nopții moartă“, din *Melancolie* de Eminescu, ne apare la Byron și în altă parte: „Însă deja de la vîrfurile Himetului pînă-n cîmpie, regina nopților începe domnia tăcută. Fruntea sa de argint nu este voalată, discul său luminos nu este înconjurat de nici un nor premergător furtunilor“ (A. Pichot, p. 46). Și Bolintineanu are metafora eminesciană: „În pulberea de stele eterul s-a-nvelit; / Iar alba lor regină cu părul aurit, — se-nalță printre umbre“. Poema *Lara* e o continuare a *Corsarului*. Lara e un romantic blazat, ca și Byron: „El toate le gustase și desecase toate sorgintele fericirii și durerii“. El e plin de sentimente contradictorii, specifice geniului romantic: „Sclav al tuturor pasiunilor extreme“ ca și eroii lui Eminescu din *Geniu pustiu*. Ura și iubirea își caută refugiul în somn: „Acolo bucuria s-alină și mîhnirea suspină chemînd

somnul, dulce uitare a vieții în care înfortunatul își află o scăpare în contra relelor. Acolo dorm asemenea și speranțele amorului în delir, și perfidia, și răutatea, turmentele urei și proiectele ambiției geloase. Aripile uitării colindă asupra tuturor și existența e ca într-un mormânt îngropată. Un imn închinat somnului, ca la Eminescu: „somnul, vameș vieții”, găsea poetul român și în piesa *Sardanapal*, cunoscută de el din vreo traducere germană: „O tu, zeu al repaosului! care domnești pe pleoapele închise și pe visele dulci, zeu al somnului /.../ încerci să semeni cu moartea, sora ta /.../ căci atunci noi sîntem fericiți, pentru că sîntem poate în cel mai înalt grad sub imperiul acestei surori întunecate, tăcută și fără trezire”. Sînt vorbele spuse de Myrrha la căpătiul iubitului ei Sardanapal (A. Pichot, p. 424). O Miră găsim și-n *Dodecameronul* dramatic al lui Eminescu, pentru care somnul, visul și moartea sînt strîns legate: „Că vis al morții eterne e viața lumi-ntregi”, sau „Că e vis al ne-ființei universul cel himeric”. Cu acțiuni pline de dramatism sînt și traducерile lui Eliade *Mazeppa* și mai ales *Parizina*, care are asemănări cu *Dodecameronul* eminescian: Hugo, fiul lui Azo, trăiește cu mama sa vitregă și e omorît de tatăl său. Poema *Mireasa d'Abidos* are un conflict tragic shakespearian: Pașa Giaffer și-a omorît fratele, iar fiica sa se îndrăgostește de Selim, fiul fratelui omorît; acesta este ucis la rîndul său de Giaffer. Fratricidul este și tema din *Gemenii* de Eminescu. De un romantism exagerat este și acțiunea din *Oscar D'Alva* care a influențat și încercarea dramatică *Sarmis*, cu aceeași temă a fratricidului. Oscar, eroul lui Byron, este omorît de fratele său care îi ia logodnica, dar la nuntă apare fantoma celui mort. Poema, în afară de traducerea lui Eliade (care întrebuițează cuvîntul *selbe*, ca Eminescu și Alecsandri), mai fusese tradusă și de C. Negruzzi în „Spicuitorul Moldo-Român” din 1841¹⁵. Corespondențe între poema lui Byron și *Gemenii*, *Sarmis*, *Mureșan*, *Nunta lui Brig-Belu* etc., stabilește și E. Turdeanu în „*Oscar of Alva*” de Lord Byron¹⁶. De un dramatism romantic este și piesa *Cei doi Foscari*, unde fiul dogelui exclamă: „moartea nu este decît un somn”, iar întreaga operă este predominată de un scepticism în genul lui Young. În *Elegii la Thyrza*, ca și în *Mortua est*, Byron deplînge moartea iubitei sale care este „scăparea ta de toate relele acestei lumi”. Traducătorul Eliade întrebuițează expresii și repetiții preeminesciene: „În *van* a mea *liră* ar vrea să repete niște dulci acorduri /.../ În *van* niște alegri companioni risipesc un moment relele noastre /.../ însă inima... inima rămîne solitară”. (p. 242).

Titanismul eminescian, despre care vorbește și D. Popovici (*La littérature roumaine à l'époque des lumières*, 1945), își are sorgintea în poema byroniană *Prometeu* din traducerea lui Eliade: „Titan! tu ai cunoscut lupta suferinții și a voinții, ce sfîșie inima fără a da moartea /.../ Crima ta, demnă de un zeu a fost, căci ai avut compătimire, ai vrut să împutînezi, prin preceptele tale, grămada miserelor (sic) umane și căci ai vrut să-și afle omul tăria în suflul său”. (p. 260). Revolta titanică împotriva lui Dumnezeu o exprimă și poezia lui Eliade *Disperația*: Dumnezeu, un „persecutor”, nu a vrut să feri-

¹⁵ Cf. P. Grimm, *Traduceri din literatura engleză*, în „Dacoromania”, III, p. 301—302.

¹⁶ „Studii literare”, III, 1944, p. 62 ș.u.

cească pe om : „Tu puteai însuși cu toată invidia ta măreață / Să reverși peste făptura-ți fericire și viață / Din eternitatea ta !“ Eliade se adresează oamenilor : „Moștenitori ai durerii, nu sperați c-a lui turbare, / Alinată vre odată, vă va mai da răsuflare, / Să adoarmă vre un chin“, pînă cînd moartea „Va-nghiți pe tot d-auna în tăcere afundată / Și durere și suspin“. Acest demonism îl găsim și în misterul *Cain* (1821), influențat de *Paradisul pierdut* al lui Milton. La Byron, Lucifer îl socotește pe Dumnezeu un tiran care „e mare, însă în mărimea sa nu e mai fericit decît noi în rezistența noastră ! bunătatea nu ar fi creat răul“. Ideea o găsim și la Eliade în poema *Căderea dracilor* (1840). El se întreabă : cum poate exista „un zeu pervers cu mintea / Gelos d-a sa făptură, nedrept, cumplit, teribil /.../ Într-un delir culpabil de ură, de vindictă, / Să dea pe mîna morții umanitatea-ntr-oareagă ?“... Sînt probleme și revolte pe care le găsim în *Demonism* sau în *Geniu pustiu*, unde eroul este ca „un poet ateu, unul din acei îngeri căzuți, un satan nu cum și-l închipuiesc pictorii : zbîrcit, hidos, urcîcios, ci un satan frumos, de o frumusețe strălucită, un satan mîndru de cădere, pe a cărui frunte Dumnezeu a scris geniu și iadul îndărătnicia /.../ pentru ca în urmă, căzut pe pămînt să nu-i rămînă decît decepțiunea și tristețea gravată în jurul buzelor“... E același titanism și satanism din *Sărmanul Dionis, Înger și demon, Odin și poetul*¹⁷ etc. Șerban Cioculescu afirmă : „Fără a fi fost înrîurit de satanismul byronian, ca alți poeți români de la Eliad pînă la Macedonski inclusiv, mesajul său de tinerețe (al lui Eminescu) și chiar acel al maturității este dominat de imaginea și ideea demonismului“¹⁸. Totuși un satanism se vede și în *Mureșanu* : „O, satan, geniu mîndru, etern al disperării / Cu geamătul tău aspru ca murmurele mării“¹⁹ etc. D. Popovici deosebește *satanicul*, caracterizat prin negația consecventă, și *demonul*, care ezită între afirmație și negație : Mefisto este satanic, fiindcă în permanență tăgăduiește²⁰.

În *Cain* al lui Byron, Lucifer, ca și Hyperion al lui Eminescu, este nemuritor, nu e supus legii timpului și-i propune lui Cain să străbată spațiile într-o oră : „Cu noi acțiunile sînt eliberate de timp și noi putem să restrîngem eternitatea într-o oră, sau să întindem o oră într-o eternitate. Noi nu trăim socotindu-ne zilele ca muritorii“... (trad. A. Pichot, I, p. 28—29). Tot în *Cain*, imensitatea universului e pusă în antiteză cu nimicnicia omului. Dragostea este „o iluzie enervantă și impură, o adevărată mreață pentru a te ațîta la înmulțirea de noi suflete și a noilor corpuri, toate predestinate să fie fragile și numai unele destul de fericite“... (*ibidem*, p. 31—32). Ideea o găsim și în *Glossa* lui Eminescu : „Lumea-ntinde lucii mreje... ca să schimbe-actorii-n scenă“. Tema „fortuna labilis“ o găsim și în *Asediul Corintului* : „Astfel este timpul inexorabil ! El nu va respecta nici viitorul, ca și trecutul, lăsînd totdeauna destule rămășițe pentru a ne face să gemem după ce a fost și ceea ce va fi“ (p. 174). Aceeași temă o dezvoltă amplu Byron și în *Pelerinajul lui*

¹⁷ Cf. Matei Călinescu, *Titanul și geniu în poezia lui Eminescu*.

¹⁸ Mihai Eminescu — *Titanism și demonic*, în „România literară“, 1969, nr. 28.

¹⁹ Cf. George Munteanu, *Titanism și contemplație luciferiană în poezia lui Eminescu și Umanismul poeziei eminesciene*, în vol. *Atitudini*, 1968, p. 66 și 318—322.

²⁰ *Poezia lui Mihai Eminescu*, Ed. tineretului, p. 191—192.

Childe-Harold : „cît de zadarnice sînt palatele pămîntului, cînd trecerea valurilor timpului inexorabil le-a transformat în dărîmături !” Numai cîntecele poporului perpetuează amintirea trecutului și a eroului : „Cînd marmurele se dărîmă, cînd analele lipsesc, cîntecele ciobanilor immortalizează renumele său (a eroului) în pericol de a pieri”... Ideea din *Memento mori* a lui Eminescu și din poema *Edessa* (1863) a lui Bolintineanu, pe care I. Slavici o găsea și la Firdoûsi, o repetă mereu și Byron descriind ruinele diferitelor cetăți, pentru a scoate concluzia sceptică, adresîndu-se omului : „Ai vrea să supraviețuiești marmorei sau stejarului, cînd națiunile și lumile sînt supuse Timpului ?” (p. 299).

Eminescu are în *Luceafărul* tema dragostei dîntre un nemuritor și o muritoare, ca în „misterul” lui Byron *Cerul și pămîntul*, a cărui traducere o anunța Eliade în 1838. Două muritoare din vremea potopului lui Noe, Anah și Aholibamah, sînt îndrăgostite de serafimii Azazel și Samiasa. Anah îl invocă, așa ca în *Luceafărul* : „O Serafime ! auzi-mă din înălțimea sferei tale, oricare ar fi astrul care conține gloria ta /.../ Eternitatea este partea ta /.../ Tu străbați nenumăratele tale lumi, tu vezi fața Aceluia care ți-a dat măreție, după cum a făcut din mine una din cele din urmă din creaturile rasei exilate din Eden.” Anah cere îngerului „de esență nemuritoare” să-și amintească de dragostea ei și că „durerea este elementul nostru (Al muritorilor) Și fericirea un Eden așezat departe de vederea noastră, cu toate că amestecat uneori cu visurile noastre /.../ Apari, locuitor al cerurilor, Azazel al meu ! lasă astrele luminii lor proprii” (IV, p. 79). Și Aholibamah îl cheamă pe iubitul ei nemuritor Samiasa, punîndu-i condiții, ca și Cătălina : „Dacă spiritul tău te îndeamnă să vii la mine, scoboară și împărtășește soarta mea /.../ scoboară-te ; primește dragostea pe care o muritoare o poartă unui nemuritor ! Dacă cerurile îți oferă mai multă fericire decît tu nu poți da sau primi lîngă mine... rămîi în ceruri !” (p. 79—80). Iafet, fiul lui Noe, îndrăgostit și el de Anah, caută s-o convingă să renunțe la dragostea ei căci „Astfel de uniri între un nemuritor și o muritoare nu pot să fie fericite nici sfinte” (p. 95). Anah pleacă însă în altă sferă cu Azazel — deci situația este inversă decît în *Luceafărul*, unde Cătălina preferă pe muritorul Cătălin. Arhanghelul Rafaiel, trimis anume din cer ca să-i convingă pe cei doi îndrăgostiți să renunțe la dragostea lor pentru muritoare, aduce argumente similare celor din *Luceafărul* : „fiicele oamenilor nu au cu ce compensa fericirea cerului pe care îl veți regreta prea tîrziu /.../ Ah ! fugiți ! voi nu puteți muri ; acelea pe care le iubiți nu vor mai exista și voi veți umple aerul de plîns pe o argilă pieritoare /.../ Gîndiți-vă cît de deosebită este esența voastră de a lor /.../ De ce să împărtășiți moștenirea blestemată a unei rase creată pentru a fi răvășită de ani, atacată de griji și secerată de moarte, regină a imperiului oamenilor ?” Cu toate argumentele Arhanghelului, Azazel nu renunță la iubita sa Anah și o îndeamnă : „Vino, Anah ! părăsește această vastă închisoare unde elementele aleargă pentru a restabili haosul (Potopul) ; într-o lume mai strălucită decît aceasta tu vei respira o viață aeriană : sînt alte locuri decît norii aceștia întunecați”²¹.

*

²¹ Cf. D. Caracostea, *Simbolurile lui Eminescu*, 1939.

S-au cercetat în opera lui Eminescu tot felul de „izvoare și influențe” din opere străine și autohtone. Iată părerea lui Byron despre această problemă a influențelor, arătată în prefața la primul său volum *Hours of Idleness* (1807): „N-am vizat o originalitate exclusivă; cu atât mai puțin mi-am propus un model exclusiv /.../ În piesele originale s-ar putea găsi o coincidență accidentală cu autori pe care am avut obișnuința să-i citesc; însă sînt inocent de orice plagiat voit. A produce ceva în întregime nou într-un timp atît de fecund în poeți, ar fi o încercare herculeană; toate subiectele au mai fost tratate și epuizate” (trad. A. Pichot, I, p. 171). Asemenea coincidențe accidentale (și numai rareori intenționate, ca în sonetul *Veneției* sau în *La steaua*), găsim și în opera lui Eminescu, fără ca prin aceasta valoarea ei să fie diminuată, după cum nu sînt diminuate nici operele lui Shakespeare, Byron etc.

Idei și sentimente despre soarta omului în univers și nimicnicia lui în fața naturii eterne, despre situația nefericită a geniului în societate, despre nedreptatea socială, despre problema morții și a scopului vieții și atîtea alte teme de natură preromantică²² din secolul al XVIII-lea și romantică²³,

²² Despre preromantism, cf. P. Van Tieghem, *Le préromantisme* (2 vol., Paris, 1924—1948) și idem, *Le romantisme dans la littérature européenne*, 1948, Cf. *Romantismul în literatura română* (Contribuții bibliografice) cu un Cuvînt înainte de Mircea Tomescu, 1965. G. Călinescu, în *Clasicism, romantism, baroc*, din vol. *Principii de estetică* (1968, p. 347 și urm.), face o lapidară precizare a diferențelor dintre romantism și clasicism, arătînd că „Nu există în realitate un fenomen artistic pur clasic ori romantic /.../ Romantismul modern e și romantic, e și clasic /.../ Clasicism — Romantism sînt două tipuri ideale, inexistente practic în stare genuină”. Cu atît mai mult, adăugăm noi, nu se poate face o diferență tranșantă între preromantism și romantism, așa cum s-a putut constata și din paginile de mai sus. O caracteristică generală a romanticului este antiteza în toate manifestările sale temperamentale și literare, fiind „combătut de pasiuni și chinuit de probleme”, așa cum spune G. Călinescu (*op. cit.*, p. 356).

²³ Tudor Vianu, *Romantismul ca formă de spirit*, în *Romantismul european*, culegere de conferințe, București, 1932; Al. Philippide, *Romantismul permanent*, în *Studii de literatură universală*, Bibl. școlarului, Ed. Tineretului, 1966; M. Ralea, *Contradicțiile romantismului*, în *Scrieri din trecut în literatură*, ESPLA, 1963; Ion Pulbere, *Problema definirii romantismului și raporturilor sale cu preromantismul*, în „Studia Universitatis Babeș-Bolyai” seria Philologia, fasc. 2, Cluj, 1962, p. 81—94; G. C. Nicolescu, *Contribuții la definirea și delimitarea romantismului românesc*, în vol. *Studii și articole despre Eminescu*, E.P.L., 1968, p. 171—198, caracterizează romantismul prin: individualism, subiectivism și sentiment, imaginație, izolare și interiorizare, meditație, neliniște, fantezie, pasiune, aspirație spre infinit și obscur, nesocotirea normelor clasice (p. 172 și 173). Lucian Blaga, *Despre romantism*, în vol. *Zări și etape*, E.P.L., 1968, p. 81 și urm., subliniază *patosul mișcării*: „În poezie se pare că nimeni nu s-a pătruns de patosul mișcării, propriu romantismului, în aceeași măsură ca Byron” (p. 83). Caracteristică pe care o găsea la Eminescu și Tudor Vianu, *pasiunea creatoare, elementul romantic și anecdota cosmică* sînt alte aspecte ale poeziilor romantici, subliniate tot de Lucian Blaga, în același studiu, iar în *Universalism romantic* (*ibidem*, p. 263) el insistă asupra faptului că „romanticul simpatizează mai presus de orice cu acele zone cărora confuzia și interferența undelor alcătuitoare le sînt inerente. Ei nu iubesc nici ziua, nici noaptea, ci amurgul; ei nu iubesc nici somnul nici trezia, ci reveria. Ca genuri literare ei încearcă mai ales pe acelea în care se face și poezie și filozofie și profeție (...). Romanticul înclină haotic spre universalism, pe care l-am numi de alchimie”... și citează părerea lui Fr. Schlegel că „orice geniu e universal” (p. 264). O concisă caracterizare a romantismului la Al. Dima, *Principii de literatură comparată*, E.P.L., București, 1969, p. 190 și Paul Van Tieghem, *Le romantisme dans la littérature européenne și Literatura comparată*, trad. Al. Dima, E.L.U., București, 1966. Ei nu socotesc fenomenele literaturii romantice care prezintă asemănări ca influențe, ci ca paralelisme.

frecvente în literatura europeană de la începutul secolului al XIX-lea, teme atât de prolixе la Eliade, Bolintineanu, Bolliac, Aricescu, N. Nicoleanu, A. Pelimon, G. Baronzi, Radu Ionescu, Al. Sihleanu etc. au căpătat sub pana genialului Eminescu o supremă strălucire. Sensibilitatea sa puternică și cugețarea adîncă le-au îmbrăcat într-o haină surprinzătoare de imagini, așa că toată poezia anterioară lui pare perimată, deși avea multiple legături cu ea. Frumusețile fragmentare și incidentale ale precursorilor devin la Eminescu sinteze unice și profunde.

Dacă ne gîndim la varietatea temelor care au frămîntat mintea și sufletul lui Eminescu, teme care se găseau fragmentar redade și de scriitorii români predecesori și contemporani, împrumutate din literatura universală și mai ales de la scriitorii romantici, atunci ne vine în minte paradoxul lui Emerson din eseul său despre Shakespeare: „Te simți tentat parcă să spui că adevărata forță a geniului stă în a nu fi cîtuși de puțin original; în a fi extrem de receptiv; în a lăsa lumea să facă totul și în a îngădui spiritului epocii să treacă nestingerit prin cuget”²⁴. Dar, adăugăm noi, a fi numai receptiv nu e singura calitate a geniului, și nu cea dominantă. A transfigura elementele receptate și a le imprima specificul individualității creatoare, aceasta este esența genialității. Acest fapt îl confirmă de altfel și Emerson, atunci cînd afirmă că la Shakespeare „posibilitatea preschimbării lucrurilor în cîntec este demonstrată”²⁵. Același lucru îl putem spune și despre Eminescu: Elementele disparate acumulate în subconștient de la predecesori au devenit și la el cîntec, un cîntec genial. De altfel, o caracterizare a felului cum ideile și temele împrumutate sau sugestiile venite de la predecesori erau prelucrate în subconștientul geniului creator eminescian o găsim într-o însemnare a sa din ms. 2289, f. 15²⁶: „Oamenii învățați, dar fără talent propriu, adică purtătorii științei moarte, mi-i închipuiesc ca o sală întunecată cu o ușă de intrare și una de ieșire. Ideile străine intră printr-o ușă, trec prin întunerecul sălii și ies pe cealaltă, indiferente, sigure, reci... Capul unui om de talent e ca o sală iluminată, cu pereți și oglinzi. De afară vin ideile într-adevăr reci și indiferente — dar ce societate, ce petrecere găsesc!” Așa trebuie să ne închipuim influențele străine asupra lui Eminescu. Complexitatea sa sufletească se amalgama la flacăra genialității sale creatoare așa de intim și original cu sugestiile străine încît acestea deveneau aproape de neidentificat. Tot geniului său excepțional, unic în literatura română, i se poate aplica și o altă însemnare a sa din ms. 2255, p. 256: „...pămîntul nostru e mai sărac în genii decît universul în stele fixe și mai lesne se naște în văile nemăsurate ale chaosului un nou sistem solar, decît pe pămînt un geniu”.

Tudor Vianu, vorbind despre *Atitudini și motive romantice în poeziile de tinerețe* (ale lui Eminescu), arată că „Stabilirea unui izvor literar presupune constatarea unei analogii de motiv, împerecheată cu dovada că poetul l-a cunoscut dintr-un text anumit”²⁷. Această dovadă ne-am străduit noi s-o

²⁴ *Eseuri*, trad. de Leon Levițchi, E.L.U., 1968, p. 169.

²⁵ *Ibidem*, p. 181.

²⁶ Cf. Constantin Noica, *Ce cuprind caietele lui Eminescu*, în „Steaua”, 1969, nr. 6, p. 7.

²⁷ *Studii de literatură română*, 1965, p. 231.

arătăm în lecturile juvenilului elev Mihai Eminovici din biblioteca elevilor lui A. Pumnul, unde el însuși a fost bibliotecar și a dăruit zece cărți în 1865—1866. Totuși, T. Vianu are dreptate când afirmă precaut că analogiile „nu pot fi interpretate în sensul unui izvor literar precis”, căci aceste „izvoare literare” se reduc adesea numai la vagi sugestii și „manifestă un spirit general care a pătruns și producția poetului nostru în epoca tinereții” (*ibidem*). Dacă în opera lui Eminescu găsim numeroase teme romantice byroniene și preromantice, venite prin lectura traducerilor lui Eliade și S. Marcovici, sau din traduceri germane, teme răspândite și în poeziile mai tuturor poezilor premergători lui Eminescu, de un lucru trebuie să fim convinși: că poetul nostru și-a dat seama că o literatură specific națională trebuia să se bazeze pe creațiile populare, indiferent ce alte elemente se grefau acolo²⁸. Acest adevăr îl afirmă Eminescu în 1882: „Alecsandri numai el e în generația veche acela care și-a încuscrit din capul locului talentul său individual cu geniul poporului românesc și de aceea el, împreună cu Negruzzi, Donici ș.a., e întemeietorul unei literaturi nu copiate sau imitate după Lord Byron sau Lamartine, ci în adevăr națională”. Acest fapt îl mai constată poetul și la I. Slavici, I. Creangă, N. Gane care „reflectă tinerețea etnică, curăția de moravuri, seninul neamului românesc”. Acest specific național trebuie să-l aflăm și în opera creatorului *Luceafărului*, dincolo de orice alte elemente infiltrate întâmplător în urma lecturilor numeroase, mai ales din epoca cea mai receptivă a adolescenței sale.

PRÉROMANTISME ET ROMANTISME BYRONIEN CHEZ EMINESCU ET SES PRÉDÉCESSEURS

Résumé

L'auteur se propose de souligner quelques problèmes et thèmes dans les oeuvres de préromantiques comme Edward Young, dont *Les Nuits* ont été traduites en roumain par Siméon Marcovici (1831 et 1835); le livre se trouvait dans la bibliothèque des élèves d'Aron Pumnul pendant que le jeune élève Eminescu y était bibliothécaire; de même, il connaissait la traduction de P. Lupu *L'Homme conseillé par la raison* et *Le Préambule chronique-historique* (Buda, 1846) par Al. Gavra. Eminescu lui-même donna à la bibliothèque le livre de Fr. Weiss *Principes philosophiques*, traduit en roumain par C. Gane (1846).

²⁸ Al. Dima, în *Principii de literatură comparată*, ed. cit., p. 204, citează printre diferențele dintre romantismul românesc și cel apusean pe acel al „lipsei de puritate”, căci romantismul românesc apare „în coliziune cu celelalte curente ale timpului, cu clasicismul sau cu realismul”, dar mai ales, adăugăm noi, cu preromantismul, fapt ce se observă și la romanticii ca Byron, Lamartine și Eminescu. Inspirația din trecut, inspirația folclorică și un criticism realist-social predomină în romantismul românesc, mai presus de pesimismul venit prin filiera lui Young și Schopenhauer.

Il donna aussi les poésies allemandes de A. Fr. Langbein (1807) et celles de Th. Körner (1815).

Parmi les thèmes qui attirèrent l'attention du poète Eminescu on insiste sur le sort de l'homme dans l'univers („*fortuna labilis*“) la situation du génie dans la société, la critique du despotisme et des iniquités sociales, le problème de la mort et du but de la vie, la vie comme théâtre etc. Ces thèmes se trouvent non seulement chez les préromantiques, mais aussi dans les oeuvres du romantique Byron, connues par Eminescu premièrement dans la traduction roumaine de I. Héliade, consultée dans la même bibliothèque. Par ces lectures on peut expliquer l'inclination du poète vers „le pessimisme“ et les méditations philosophiques dès l'âge précoce de 15—16 ans, quand il connut aussi les principes généraux de la philosophie de Schopenhauer (par un exposé sommaire de son professeur Alois Scherzel, publié dans un *Programme* du lycée où il était élève).

Ces thèmes qui circulent dans la littérature universelle à la fin du XVIII-ème et au début du XIX-ème siècle furent assimilés par le génie eminescien, en concordance avec le spécifique national du folklore roumain.

Antiteza romantică eminesciană

JANETA BEȘLIU și DUMITRU TIUTIUCA

Antiteza romantică a constituit de cele mai multe ori numai obiect de referire în discuțiile asupra creației romantice eminesciene, fără a se valorifica specificitatea procedurii în repertoriul vast al lirismului și imaginației. T. Maiorescu, care a avut meritul de a fi deschis drumul exegezei eminesciene în studiul *Dirrecția nouă în poezia și proza română*, apreciind caracterul modern infuzat literaturii noastre prin poezia eminesciană (concepție înaltă, ironie profundă, farmec de limbaj etc.), deși sesizează frecvența antitezei în creația poetului, își exprimă rezerva față de excesivitatea conținutului ei în poeziile începutului menționând: „*Epigonii* cuprinde o antiteză foarte exagerată”¹.

Estericienii și eminescologii noștri de prestigiu înregistrează existența antitezei romantice, neinsistând asupra valorilor ei identice și expresive. Este concludent, în acest sens, regretul lui D. Popovici care în încheierea cursului său *Poezia lui Eminescu*, scria: „o adâncire a *Scrisorilor* ne-ar fi pus în situația de a vedea în ce fel funcționează la Eminescu antiteza romantică”². În sfera acelorasi preocupări se înscrie și valorosul studiu al regretatului academician T. Vianu, privind epitetul antitetice caracteristic poeziei eminesciene³.

Interesul pentru valențele multiple ale antitezei romantice, cu complexitatea categoriilor și structurilor ei, se justifică prin clarificările pe care ea le facilitează în problematica frumosului și prin locul definitoriu pe care îl ocupă în poezia romantică și în poezia eminesciană, afirmare la cea mai înaltă tensiune artistică a romantismului românesc.

Antiteza, figura retorică „care constă în a opune în aceeași frază, două idei, două expresii, două cuvinte de sens total contrar”⁴, după definiția curentă a dicționarelor, este o modalitate artistică profund legată de însăși concepția frumosului. Întrucât viața spirituală este expresia unui antagonism inerent între tendința spre unitate cu caracter integrator și tendința spre

¹ T. Maiorescu, *Critice*, EPL, p. 92.

² D. Popovici, *Poezia lui Eminescu*, Ed. tineretului, col. „Lyceum”, 1969, p. 331.

³ T. Vianu, *Epitetul eminescian*, în *Despre stil și artă literară*, Ed. tineretului, 1955, p. 159 și urm.

⁴ *Grand Larousse encyclopédique*, I, f.a., sau *Dicționarul enciclopedic român*, I, Ed. științifică.

individuație cu caracter dispersator, iar în sînul frumosului acest joc antitetic duce la o unitate profundă, la armonie, frumosul este terenul unei evidente manifestări a antitezei. Dialectica ascunsă a frumosului a fost sesizată încă din Antichitate, deși a rămas insuficient urmărită pe terenul esteticii. Aristaxenos din Tarent, discipolul lui Aristotel, surprinde structura antitetică a frumosului în domeniul muzicii, observînd ambitendința care se poate regăsi în toate domeniile frumosului naturii și artei. După cum arăta L. Rusu în *Dialectica Frumosului* „aceste directivări imanente și acordarea în funcție de ele constituie logica inerentă a frumosului”⁵.

Această vibrație a frumosului transmisă cu profundă rezonanță în emoția estetică a omului e cristalizată în unitatea în varietate ce determină, după precizarea lui L. Rusu, „specificul frumosului”⁶ și rezonanța peste timp și spațiu. Ideea că „frumosul... reprezintă o tensiune între anumiți factori antitetici” din a căror acord se formează o sinteză, o armonie dinamică ce conferă artei misterul, inefabilul, a fost sesizată în Evul Mediu de Averroes (el distingea *natura naturans* și *natura naturata*), și apoi îmbrățișată de filozofia Renașterii, preluată de Spinoza și de esteticienii contemporani.

Jocul forțelor antagoniste din a căror sinteză curge însăși viața, joc reflectat în forme expresive prin mijloacele artei constituie o permanență a structurilor poetice profunde, proprii personalităților care sintetizează însăși structura umană în formele ei superioare. În această direcție putem defini în primul rînd o latură a specificului eminescian, amplificată și motivată de elementele de cultură și filozofie, și în ultimă instanță de climatul istoric dominat de discrepanța între ideal și real.

Natura dialectică a frumosului, dinamica unificatoare a antitezelor, exprimînd aspirația permanentă a omului spre perfecțiune, are grade variate de vibrație, cristalizate în stilurile artei, condiționate de datele triadei adevăr, bine și frumos, ce-și exercită atracția în cursul evoluției istorice a societății. Fiecare epocă își are astfel stilul său, „deci o închegare de natură formală, sorbindu-și seva din straturile esențelor adînci”⁷. Esențialitatea frumosului bazată pe nemulțumirea generată de contradicțiile interne sociale, de confruntarea artistului cu el însuși, cu lumea, se accentuează pînă la dramatism în climatul agitat de revoluțiile societății burgheze, configurîndu-se artistic în romantism.

De aceea descifrăm în însăși inima romantismului, după cum arăta și E. Fischer, „triada dialectică : teză (unitatea de origină), antiteză (înstrăinarea, izolarea, fragmentarea) și sinteză (soluționarea contradicțiilor, împăcarea cu realitatea, identitatea subiectului cu obiectul, paradisul recucerit)”⁸.

Expresia filozofică a acestei epoci, tributară și filozofiei clasice germane prin Kant, Schopenhauer și mai ales prin Hegel, întrunește în triada hegeliană

⁵ L. Rusu, *Logica frumosului*, ELU, 1968, p. 109.

⁶ *Ibidem*, p. 104.

⁷ *Ibidem*, p. 163.

⁸ E. Fischer, *Necesitatea artei*, Ed. Meridiane, 1968, p. 65.

dialectica lucrurilor (a fenomenelor, a lumii, a naturii), deși, cum arăta Lenin, idealismul viciază actul dialectic, pornindu-l de la o abstracție (teza), trecându-l prin etapa obiectivării spiritului în natură (antiteza) și sfârșind cu sinteza, în care spiritul ca temei absolut al ideii și naturii depășește contradicția și, deci, realitatea.

În sînul familiei spirituale a marilor revoltați romantici ca Eminescu, dialectica hegeliană are ecou și vitalizează creația, mai ales în direcția confruntărilor antagoniste pe planul destinelor umane și al nesatisfacțiilor personale. Influența lui Hegel în scrisul eminescian, contestată de G. Călinescu în *Antihегelianismul eminescian*⁹, se descifrează totuși, așa cum au arătat cu autoritate T. Vianu¹⁰ și Al. Dima¹¹, purtînd însă pregnant însemnele individualității artistice ale poetului și, prin el, ale poporului nostru.

Creativitatea eminesciană, cu o puternică deschidere spre universalitate, reprezintă o osmoză între izvoarele culturii¹², datele temperamentale și reflexivitatea în continuă tensiune, amplificată de climatul istoric-social național, ostil aspirațiilor progresiste. Hegelianismul eminescian se recunoaște în primul rînd prin metoda sa de creație, evident corectată de conceptul evoluționist științific al vremii și fertilizată „de mitul propriului sînge: mitul poeziei populare”¹³.

Alegoria naționalului¹⁴ din care s-a născut literatura noastră modernă și romantismul generației de la 1848 dobîndește prin Eminescu cele mai complexe finalități estetice. Cercetarea formală a creației eminesciene subliniază aceste afinități și corelații spirituale din a căror sferă ne propunem să insistăm asupra antitezei și reverberațiilor ei ce constituie, credem, transcrierea cea mai concludentă a filozofiei, temperamentului și esteticii poetului. În sprijinul acestei afirmații vine însăși mărturia poetului, notată într-unul din manuscrisele sale „antitezele sînt viața”¹⁵, clarificînd astfel nucleul cardinal al ideilor ce vor vibra artistic în poemul *Luceafărul*.

În geniala orchestrație eminesciană, o singură operă nu poate da măsura atitudinii lui filozofice și estetice¹⁶, totuși socotim definitorie pentru *Weltanschauung*-ul său circumscrierea ilustrativă asupra poemului *Luceafărul*, unanim recunoscut ca întrupare a conștiinței lui artistice, ca sinteză lirică cu viața perpetuă¹⁷. Socotim acest eveniment suprem al creației eminesciene drept cel mai fertil teren de analiză sub raportul antitezei romantice, fapt declarat și

⁹ G. Călinescu, *Antihегelianismul eminescian*, în „Viața românească”, oct. 1933, p. 31.

¹⁰ T. Vianu, *Influența lui Hegel în cultura română*, 1933.

¹¹ Al. Dima, *Motive hegeliene în scrisul eminescian*, Sibiu, 1934.

¹² Vezi G. Călinescu, *Cultura lui Eminescu*, în „Studii și cercetări de istorie literară și folclor”, 1—2, 1956, p. 243.

¹³ După H. Zalis, *Romantismul românesc*, EPL, 1968, p. 59.

¹⁴ Vezi motivația lui G. C. Nicolescu, în *Contribuții la definirea și delimitarea romantismului românesc*, în *Studii și articole despre Eminescu*, EPL, 1968.

¹⁵ După Gh. Bulgăr, în vol. *Studii eminesciene*, E.P.L., 1965, p. 546.

¹⁶ Vezi G. Călinescu, *Opera lui M. Eminescu*, 1936, vol. V, p. 254.

¹⁷ Vezi opiniile lui T. Vianu, E. Todoran, Vl. Streinu ș.a.

de Vl. Streinu : „*Luceafărul* lui Eminescu reprezintă mai pe scurt o dramă a antinomii, fiind motivul fundamental ce se regăsește în întreaga inspirație a poetului”¹⁸.

Faptul a mai fost remarcat și de alți cercetători ca Gh. Bulgăr¹⁹, L. Gáldi ș.a., acesta din urmă afirmând că „e ușor să recunoaștem în fiecare din ele (creații — *n. n.*) o voință creatoare, care plăsmuiește tot materialul de idei și de forme, după tiparul unei singure concepții fundamentale. Numai amănuntele aveau să treacă prin canalurile interne ale realizării artistice”, iar mai departe „vestitele antiteze (*Venere și Madonă, Împărat și proletar, Epigonii* — *n. n.*) datează deci din anul 1869, aparținând astfel elementelor *primordiale* (și nu celor secundare !) ale compoziției”²⁰.

Iubirea, natura, filozofia, triada inspirației eminesciene se structurează în antinomii multiple, care transpar cu originalitate, profunzime reflexivă și mare respirație artistică, încă din perioada formației poetice, evoluând ascendent în operele de maturitate.

Aspect definitoriu al artei eminesciene, perceperea contrariilor și alternanțelor constituie zona esențială a creației sale cu complexe și nuanțate încorporări în compoziția, în tehnica și stilul poetului, însumând astfel o multiplicitate de tonuri și planuri ce explică perenitatea operei, bogăția de contururi și forme, dialogul ei neîntrerupt cu generațiile timpurilor. Țesătura de idei și sentimente, structurate în sinteza artistică a *Luceafărului*, deschide câmp larg opozițiilor, paralelismelor, alternanțelor, multiplelor reverberații și polarizări pe a căror direcție îndreptându-se, cercetătorul poate pătrunde în taina creației eminesciene și poate înțelege inegalabila armonie a verbului eminescian și subtilitățile motivației poetice.

Încercarea de a schița planul compozițional al *Luceafărului* dezvăluie interferențele multiple, organizarea materialului pe un fir ascendent, simetria perfectă a planurilor, a motivațiilor pe care le absoarbe poemul, prelungind cu măiestrie vibrația lirică, tragismul eului claustrat.

Sub raportul antinomiilor, poeme ca *Venere și Madonă, Epigonii, Scrisoarea III* au două planuri antitetice compozițional distincte ($A \leftrightarrow B$), succesive, cu accent luminos pe prima parte a lor, conturând cu claritate și simplitate contradicțiile : eros ideal-efemer, artă-nonartă, trecut-prezent, în schema :

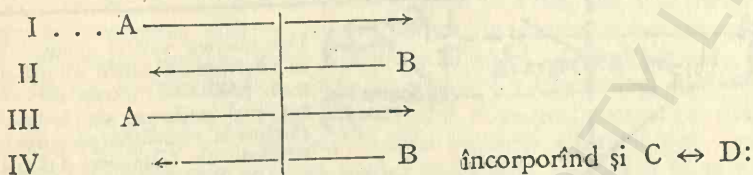
<i>Venere și madonă</i>	A		B	iubire ideală-efemeră
<i>Epigonii</i>	↓		↓	artă-nonartă
<i>Scrisoarea III</i>	↓		↓	trecut-prezent*

¹⁸ Vl. Streinu, *Clasicii noștri*, 1943, p. 153.

¹⁹ Gh. Bulgăr, *loc. cit.*

²⁰ L. Gáldi, *Stilul poetic al lui Mihai Eminescu*, Ed. Academiei, 1964, p. 80.

O treaptă superioară în structura materialului se dezvăluie în *Împărat și proletar* unde contrariile sînt insistent subliniate de dubla repetare a antitezelor ample în cele patru tablouri (I...IV), care transfigurează opoziția în sînul lumii ($A = \text{proletar} \leftrightarrow B = \text{împărat}$) și mutația acesteia pe planul filozofic al opoziției implicite: $C = \text{etern} \leftrightarrow D = \text{efemer}$.

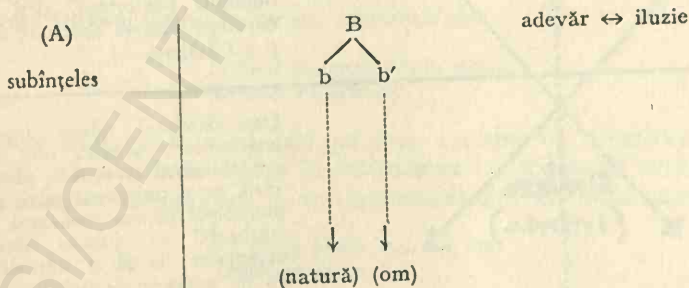


„Că vis al morții-eterne e viața lumii-ntregi“

Înger și demon, expresia tensionată a erosului pasiune antinomic erosului patimă, transmite fluxul afectiv, alternînd tablourile antinomice, largi, cu repetarea lor precipitată în formă de maximă concentrare, adîncind astfel sfera motivației:

„Ea un înger ce se roagă — El un demon ce visează;
 „Ea o inimă de aur — El un suflet apostat“

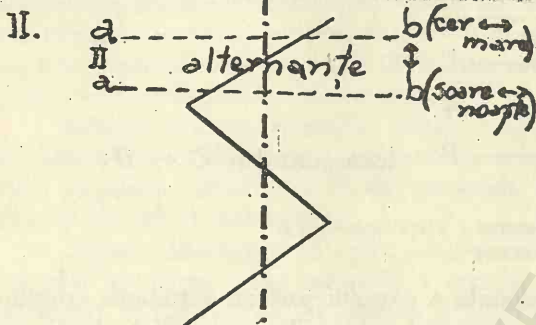
Un alt aspect compozițional interesant îl constituie meditația *Melancolie*, construită pe opoziția adevăr — iluzie, filtrată în paralelismul de amplexare natură — om (b II b')



Luceafărul, capitelul creației eminesciene, implică pe lîngă multiple antinomii de ordin erotic, filozofic și social și o arhitectonică complexă de interferență a planurilor compoziționale, ce înalță lirismul eminescian la altitudini supreme, poemul devenind o dramă a antinomiilor.

I. Cătălina^A | | Hyperion^B paralelism

Eminescu ne introduce în atmosfera poemului prin paralelismul aspirației erotice reciproce a personajelor. Glasul iniților însetate de fericire se înalță în cadrul unic al nopților mirifice învăluite în lumina fascinantă a astrilor.



Desfășurarea acestui cîntec al dragostei se cristalizează într-o alternanță de planuri proiectînd întrupările succesive și tot mai ardente ale Luceafărului, ca răspuns la chemările succesive și tot mai reticente ale Cătălinei. Trăirile personajelor se despart tot mai mult ca intensitate pe zig-zagul căutărilor, paralelismul inițial restructurîndu-se în alternanțe ce pregătesc ruperea duetului liric.

Cadrul naturii antitetic antcipă declarat drama erotică: Hyperion se întrupează din forțe cosmice opuse: cer — mare, soare — noapte.

III.

(Cătălin) ← antiteză → (Demirgul)

Culminarea poemului, contradicția maximă a trăirilor se încorporează în antiteza A ↔ B. Opoziția dintre cei doi poli afectivi e supralicitată poetic prin introducerea a două personaje noi: Demirgul, supradimensionare a ideii de superioritate cu mijloace mistice și Cătălin, asemănător Cătălinei, o repetare a mediocrității omenești. Natura cosmică, copleșitoare, se opune peisajului, obișnuit, pămîntean, deși luminos, ce ocrotește iubirea senzuală a lui Cătălin și a Cătălinei.

IV.

← sinteza →
(ironia)

Deznodămîntul aduce aparent sinteza contrariilor; aceasta este relativă, ele schimbîndu-și reciproc planul desfășurării, pe o traiectorie etern opusă. După zbuciumul pentru realizarea a ceea ce e irealizabil — iubirea desăvîrșită — acceptarea lucidă a antonimiilor apare ca un moment de liniștire, de rezolvare a discrepanțelor.

Debutînd pe planul erotic al opoziției ce numai treptat se descifrează între accepțiunea cea mai desăvîrșită a iubirii (Hyperion) și mediocritatea și teluricul erosului (Cătălina), opoziție ce constituie fundalul afectiv al poemului, acesta se înalță în sferile reflexivității profunde cu tangențe sociale,

reliefînd suita de antiteze între destin-uman, etern-efemer, adevăr-iluzie, viață-moarte, creație-noncreație, geniu-societate mediocră; în același timp natura secondează, în consonanță sau disonanță, vîrtejul confruntărilor încheiate printr-o amară renunțare la dragoste.

Structurarea planurilor multiple, susținerea elementelor antitezei prin noi personaje (Cătălin, Demiurgul), insistența în reliefarea contrariilor (întropările succesive ale lui Hyperion la chemările repetate ale Cătălinei) creează un crescendo continuu, susține construcția artistică pe dimensiuni multiple, realizînd principiul unității prin varietate. Faptul conferă operei, pe lângă tonul patetic, și o deosebită simetrie, evidentă în încercarea de a transpune grafic compoziția ei. Astfel, finalul poemului rămînînd mereu pe planul unei antiteze irezolvabile creează, datorită acestei simetrii arhitectonice, sentimentul armoniei și echilibrului care însă nu traduce satisfacția împăcării între antinomii.

În acest sens putem sesiza interferența clasicului în romantismul eminescian. Aparent, poemul sugerează o resemnare olimpică ce pornește însă din adîncuri, unde mai vibrează un ecou al atitudinii ciobanului mioritic²¹.

Acordul final al poemei introduce în atmosfera patetică și gravă prin dramatismul ideilor și tensiunea afectivă, printr-un aparent echilibru și prin atitudinea specific romantică, aceea a detașării ironice de propriul eu.

Registrul poetic eminescian desfășurat pînă la crescendo-ul vehemenței *Scrisorilor*, alimentat de disprețul poetului pentru mediocritatea, ignoranța, prozaismul, suficiența sentimentală și etică burgheză etc., cuprinde astfel, ca atitudine și procedeu artistic specific curentului și strîns legat de cel al antitezei, ironia romantică²².

Se descifrează aici ecoul filozofiei lui Fr. Schlegel, care preciza ca posibilitatea de a eului de a se depăși pe sine în scopul realizării personalității absolute, necesitatea de a se contempla critic și lucid: „Trebuie să ne ridicăm deasupra propriei noastre iubiri și ceea ce adorăm să putem distruge în minte; altfel ne-ar lipsi simțul pentru totalitatea lumii”²³.

Dar coborîndu-și iubita în lumea anonimatului

„Trăind în cercul vostru strîmt
Norocul vă petrece”,

Hyperion — poetul nu se iartă nici pe sine, convins că nerealizarea acestei mari iubiri ca om și creator aduce în altitudinea lui spirituală umbra insatisfacției, amărăciunea înșingurării, a incomunicabilității cu umanitatea.

„Ci eu în lumea mea mă simt
Nemuritor și rece”.

²¹ Vezi și L. Rusu, *Viziunea lumii în poezia noastră populară*, EPL, 1967.

²² Despre teoria ironiei romantice vezi Hegel, *Prelegeri de estetică*, Ed. Academiei, 1966, p. 69 și urm.; Walter Biemel, *Ironia romantică și idealul german*, Saeculum I, nov.-dec. 1943, p. 38—49; M. Ralea, *Contradicțiile interne ale romantismului*, în vol. *Portrete, cărți, idei*, ELU, 1966; I. Biberi, *Poezia mod de existență*, EPL, 1968, p. 226—227 etc.

²³ După M. Ralea, *loc. cit.*, p. 271.

Pe această cale ironia rămâne în consonanță cu atitudinea și stilul întregii creații, întrucât ironia romantică e cuprinsă în sfera antitezei ca apropiere a ideilor cu rezonanță afectivă opusă²⁴.

Viziunea artistică eminesciană își întemeiază frumusețea și armonia și pe convergența procedeelor și stilului său cu profunzimea și complexitatea universului de idei și sentimente.

În arsenalul poeticii eminesciene situăm ca forță relevantă antiteza și sub aspectul modalităților ei de realizare gramaticală sau lexicală²⁵, mergând pînă la asocieri paradoxale. Hyperion, prezență astrală, în fantastica sa călătorie cosmică, păstrează logic atributele afectivității umane.

„El zboară, gînd purtat de dor, (subl. ns.)
Pîn' pierie totul, totul“.

E paradoxală imaginea

„Iar umbra feței străvezii
E albă ca de ceară —
Un' mort frumos cu ochii vii
Ce scînteie-n afară“

Oximoronul²⁶, epitetul antitetic, proiecție de profundă imaginație și măiestrie, creează efecte de mare originalitate: „Țesînd cu recile-i scînteii / O mreajă de văpaie“; „fulger ne-ntrerupt“, „mișcătoarele cărări“ etc.

Din studiul structurii poetice eminesciene, din care am selectat referirile la poemul *Luceafărul*, se conturează în concluzie: caracterul dominant al antitezei ca expresie a efervescenței reflexive și afective a romantismului în creația eminesciană; armonizarea într-o structură de fericit echilibru și mare rezonanță a procedeelor de stil (compoziție, lexic) cu concepția filozofică și universul psihologic al poetului; opera eminesciană e sinteza romantismului românesc, configurat pe coordonatele generale ale curentului, cu viziune și modalități artistice aderente aspirațiilor progresiste specifice scenei istorice naționale.

L'ANTITHÈSE ROMANTIQUE EMINESCIENNE

Résumé

L'intérêt présenté par les valeurs multiples de l'antithèse romantique, avec toute la complexité de ses catégories et structures, est justifié par les élucidations qu'elle apporte dans le problème du beau, et de même par la place

²⁴ Vezi și Giacomo Devoto, *Studi di stilistica*, Firenze, 1950, p. 71 și J. Guberville, *Théorie de l'art et des genres littéraires*, neuvième édition, Edition de l'école, f.a., p. 90—91, 221—224.

²⁵ Vezi G. I. Tohăneanu, *Studii de stilistică eminesciană*, Ed. științifică, 1965.

²⁶ A se vedea studiul lui T. Vianu, *Epitetul eminescian*, în loc. cit.

décisive qu'elle occupe dans la poétique romantique et dans la poésie eminescienne, affirmation à la plus haute tension artistique du romantisme roumain.

L'antithèse romantique a constitué le plus souvent seulement un sujet de références dans les discussions sur la création romantique eminescienne, mais sans mettre en valeur la spécificité du procédé dans le vaste répertoire du lyrisme et de l'imagination.

La fréquence de l'antithèse — trait révélateur du mouvement romantique — présente sous les multiples aspects : de composition, style, lexique, et sous rapport grammatical, l'original entrelacement des procédés propres à l'antithèse en structures poétiques expressives, individualisant l'art eminescien.

Les auteurs analysent l'utilisation de l'antithèse dans quelques poèmes eminesciens, en s'arrêtant surtout sur le *Luceafărul*, sommet de la création du grand poète, qui implique de multiples antinomies d'ordre érotique, philosophique et social, devenant par là-même „un drame des antinomies“.

L'analyse souligne ainsi, à l'aide des investigations dans le domaine complexe des structures significatives, le caractère romantique de la création de M. Eminescu, cristallisé autant dans son concept de vie que dans les modalités de communiquer sa vision artistique.

L'ouvrage contribue à définir la dimension romantique de M. Eminescu, la pérennité de son oeuvre, synthèse du génie national, élevée au niveau de l'universalité.

Viziune și stil romantic la Geo Bogza în „Cartea Oltului“

EMILIA St. MILICESCU

Structura lui Geo Bogza, ca personalitate umană și artistică, este o structură romantică.

Redactînd la 20 de ani revista „Urmuz“; alăturîndu-se avangardiștilor de la revistele „Unu“, „Integral“, „Punct“, „75 H.P.“ sau lui Ion Vinea la „Contimporanul“; violentînd gustul estetic al epocii cu cinismul instantaneelor de viață și al limbajului său poetic, în *Cîntece de revoltă, de dragoste și moarte*; în poemul *Ioana-Maria*; în reportajele din *Țara de piatră*, din Spania sau din Uniunea Sovietică; zugrăvind cu aqua forte tabloul cutremurător din *Valea plîngerii*, portretele *Spălătoreșelor* ori suferința umană a cîinilor trecuți prin mașina infernală, născocită de cîinoșenia omului, din *La porțile morții*; surprinzînd rămășița încă vie, dar cu atît mai jalnică, a sufletelor mutilate, a vieților sfărîmate în *Fișe din închisoare*, Geo Bogza vibrează romantic, schimbînd mereu dominantă trăsăturilor în cadrul aceleiași viziuni.

Satira cea mai corosivă din tablourile periferiei bucureștene, vehemența pamfletelor, frecvențele accente de naturalism pe care critica literară a epocii i le-a imputat cu severitate, se desfășoară paralel cu reflecțiile amare ale autorului asupra vieții celor nevoiași, subordonîndu-se aceluiasi imbold intim al iubirii sale de oameni, al revoltei împotriva nedreptății. Convingerea că orice om are dreptul la fericire radiază din întreaga operă a lui Geo Bogza și resorturile profunde ale creației sale se regăsesc în viziunea romantică.

Contemplîndu-și subiectul opereii — Oltul — ca spectator și participant la o întîmplare cosmică și românească unică și grandioasă, trăsăturile romantice, întîlnite alături de alte elemente în restul scrierilor lui Geo Bogza, se înmulțesc în *Cartea Oltului*, se potențează și ating manifestarea lor pleneră prin mijloacele de expresie specifice stilului său.

Ideea unei monografii poetice a Oltului s-a născut în redacția ziarului „Lumea românească“, după lectura cărții lui Emil Ludwig, *Le Nil. Vie d'un fleuve*, apărută în versiune franceză în 1936.

Jiul și Oltul, ferestruind munții, aprindeau imaginația multora dintre redactorii ziarului, dar îndeosebi entuziasmau pe Geo Bogza.

Talent maturizat printr-o muncă exemplară, protestatarul Geo Bogza păstra încă în 1938 un romantism al vârstei și al temperamentului, identificabil și în cele mai recente creații ale sale.

Scrierea lui Emil Ludwig lua, pentru cele cinci cărți, motto-uri din meditațiile lui Goethe cu privire la Rhin, iar în prefață autorul mărturisea : „De câte ori scriu biografia unui om, mă gândesc la destinul unui fluviu. O singură dată mi s-a părut că un fluviu are destin omenesc. Nilul mi-a apărut ca o ființă vie, care, după o naștere radioasă, este antrenată de un destin teribil către robia finală. Am vrut să deriv din caracterul său înlănțuirea ineluctabilă a evenimentelor vieții sale...”¹

Lectura cărții lui Emil Ludwig a precipitat cristalizarea unei viziuni care reținea asemănarea dintre întâmplările provocate și suferite de cursul unei ape — văzută ca o ființă vie — și un destin omenesc. Semnificațiile din *Cartea Oltului* sînt însă mai bogate, timbrul mai grav-filozofic, sentimentul integrării în Cosmos copleșitor prin grandoare, iar nota patriotismului, deși discretă, este definitorie pentru mesajul creației lui Geo Bogza.

Sentimentul naturii umanizate, devenit substanță poetică prin J. J. Rousseau și Chateaubriand ; atracția pentru fantastic, mister și visare în fața spectacolului cosmic ; neliniștea, meditația filozofică, cu frecvente note melancolice, în fața vieții și a morții, sugerate de ruinele civilizațiilor apuse ; exaltările frenetice ale tinereții exuberante, dragostea patetică pentru umanitate, în formele protestului incendiar ; emoția copleșitoare în fața geniului artistic al popoarelor ; setea de explorări primejdioase ; evocarea trecutului eroic sînt componente ale viziunii romantice din *Cartea Oltului*, comunicate cu sinceritatea unui lirism activ și generos.

Scriitorul român este permanent solicitat de antiteza efemer-etern, pe care i-o inspiră existența concretă, dar cu valențe simbolice, a Oltului, care sfîrșește, nu în robie fatală, ca Nilul lui Emil Ludwig, ci într-o nobilă și exemplară împlinire de destin, armonizat cu vastul peisaj cosmic și cu zbuciumata istorie a poporului român.

Caleidoscopicul aspect al naturii românești de la izvoarele Oltului pînă la Dunăre, atîtea legende create de popor, viața materială și spirituală a locuitorilor de pe cele două maluri ale rîului, istoria și bogățiile patriei noastre sînt realități obiective pe care meditația sa romantică, în timpul popasurilor singuratece ale călătoriei de documentare, le resfrînge transfigurate, năzuind să descifreze în vasta panoramă însăși geneza lumii și sensul existenței, luîndu-și călăuză trîmba strălucitoare și elocventă a Oltului.

Peisajele terestre ori siderale sînt receptate cu o neobișnuită sensibilitate, cu o participare lirică turburătoare. Concretizarea ideii ce-și face scriitorul despre sublimul infinitului temporal și al nemărginirii spațiale violentează imaginația cea mai bogată, provocînd cititorului emoții istovitoare. O dezlănțuire delirantă a fanteziei îl poartă în fără-fundul prăpăstiilor, pe crestele vecine cu norii ale munților, pe largul necuprins al cîmpiilor, al cerului și al oceanelor. Iată lacul Ghilcoș, smuls parcă din regnul său și umanizat, te năucește cu strania concretizare a unui vis cosmic, „un ultim și reușit efort spre adîncime” al prăpastiei ce coboară „pînă la temeliiile lumii, un răsturnat munte lichid ale cărui piscuri, sfîșîind tenebrele asemeni unor faruri prelungi,

¹ *Le Nil. Vie d'un fleuve*, traduit de l'allemand par Henri Bloch, Plon, Paris, 1936, Préface, p. I (trad. ns.).

duc cu ele în fundurile rănite ale pământului formele palide și mult deformate ale lumii de deasupra...” (Geo Bogza, *Cartea Oltului*, București, Ed. pt. lit. și artă, 1945, p. 21—22).

Printr-o continuă și reciprocă substituie a elementelor vizuale și auditive, interpretate afectiv-uman, scriitorul izbuteste să zugrăvească Hășmașul Mare, cu paleta celui mai îndrăzneț romantic, introducând contrastul și antiteza pînă în intima alcătuire a imaginilor: „Asemeni unor acorduri simfonice, puternice și îndelungi, urcînd unul din altul tot mai sus, pentru a se sparge într-o torențială cunună fonetică, în partea aceea a lui, pământul începe să se ridice deodată, ca o vînată suprafață oceanică, prinsă de violența urcătoare de ape a unui ciclon. Mari valuri de piatră a căror spumegată tălăzuire se oprește numai acolo unde din coastele lor zdrobite pornesc altele mai înalte... neîntrerupt izvorăsc unul din altul tumultuoase talazuri de piatră, urcîndu-și clocotul tot mai sus spre cerul uimit, în apropierea cărora se sparg împrăștiindu-se în spumoase culmi de calcar. Acest poem simfonic al pământului este muntele Hășmașul Mare”, iar *Piatra singuratecă* din mijlocul lui scorburos cîndva, la începutul lumii, țîșnește „ca un țipăt viu dintr-o năprasnică durere” a pământului.

Inutil să cităm mai mult, căci asemenea tablouri se află mai pe fiecare pagină, fascinate și irezistibile chemări spre o nemaipomenită aventură a spiritului.

Eroul cărții lui Geo Bogza, întruchipare a subiectivismului obiectivat, este un titan, chintesență a umanității și a absolutului, stăpînit de porniri prometeice, atinse din cînd în cînd de exaltări demente, la nivelul manifestărilor geniului.

Din panorama copleșitoare a universului, spre care scriitorul este împins nu numai de aspirația fundamentală a spiritului uman, ci — în special — de setea de necunoscut, de mister și fantastic a romanticilor, Geo Bogza alege ca leagăn al eroului său, excepțional în cel mai deplin sens al cuvîntului, simfonia pietrificată a munților noștri. De aici, din prima clipă de viață, Oltul va porni spre o mare și unică aventură, potențată de mișcarea ritmică și perpetuă a vieții din spațiul nostru mioritic unde patetica lui interogație despecetluiește tainele, ajungînd la semnificațiile permanentei poporului român, parte integrantă și necesară din imensitatea Cosmosului.

Actor și spectator în același timp la grandiosul spectacol al lumii, în care stihile se înfruntă năpraznic, jucîndu-și cu fantezie și gravitate rolurile, Oltul își pune pecete neștearsă pe necontenitele deveniri ale poporului nostru, păstrîndu-i — cu toate vicisitudinile istoriei — o permanență spirituală definitivă.

Un asemenea erou nu poate avea decît o naștere uimitoare.

Prima picătură de apă care a devenit cîndva Olt s-a desprins din misteriosul Lac Sfînta Ana — formă primordială, trecînd prin ere neschimbate și neînțeleasă. O rîndunică, una singură, poate prima de pe lume, a căzut ca o săgeată pe oglinda neclintită de milenii a lacului, s-a îmbrățișat frenetic și prelung cu propria ei imagine, apoi s-a înălțat spre cer, ducîndu-i prinos o picătură de apă. Și cititorul sesizează sugestia: în formula constitutivă a Oltului, picătura din Lacul Sfînta Ana îi conferă eternitate și mister, unicitate și

frumusețe sublimă. Și sugestia continuă: alte picături, eliberate de scaldă fetelor, dăruiesc Oltului tinerețe veșnică și poezie, ca în basme; cele pulverizate pînă la evaporare de roțile morilor, puterea de fertilizare. Cantități enorme de apă sînt sorbite de căldura cu care soarele îmbrățișează pămîntul, și de aceea Oltul va iubi și va fi iubit, ca nici o altă apă a pămîntului românesc. Cu origini așa de felurite, după marele eveniment din natură — ploaia —, miliardele de picături vor deveni Olt, adică viață.

O asemenea naștere a Oltului este concretizarea poetică a concepției scriitorului despre geneza lumii, înrudită cu cea din *Rig Veda* indiană, cu apa primordială nelimitată, din mitul cosmogonic egiptean. Geo Bogza, în formularea explicită de la p. 230, se apropie încă mai mult de ideile lui Tales din Milet: „Imense, profunde și zbuciumate, oceanele sînt marile laboratorii biologice de pe ale căror maluri viața a pornit asupra pămîntului să-l cucerască... rîurile, norii și ploaia au fost născocite de oceane pentru a putea trimite ființelor elaborate de ele rezervele de apă fără de care n-ar putea fi decît nemișcate roci minerale... *căci viața e apă*” și dincolo de formele aparente „apa oceanelor se clatină încet, ca o eternă și mereu mișcătoare temelie a lumii” (p. 232, *subl. ns.*).

Oltul este și el un asemenea val oceanic, dar, filtrat prin grava și milenara meditație a craniului de granit din Hășmașul Mare, a căpătat trăsăturile excepționale ale unui neînfricat luptător, setos de explorări epocale, de pericole nemaiîntîlnite, de orizonturi mereu noi, de emoții răscolitoare, de dăruire și împărtășire a unor iubiri ieșite din comun; e devorat de neliniști, vibrează ca o harfă cu larg registru, de la suspinul fericirii și al tristeții pînă la strigătul de deznădejde și revoltă; este naiv și avîntat, nepăsător egoist sau generos pînă la risipa propriei vieți, misterios și fantastic, visător și pasionat. Oltul, ca un autentic personaj romantic, îmbină sintetic atributele revoluționar-prometeice cu cele satanic-destructive și în toate atinge culmile absolutului.

Autorul își urmărește personajul cu nedisimulată simpatie. Avînd drept lozincă onoarea cavalerescă a biruinței, el visează cu ardoare juvenilă, se îmbată de frenezia luptei, se zbuciumă patetic-deznădăduit în clipele grele, se luminează optimist cu nestatornica trecere romantică de la o stare sufletească la alta, își amintește nostalgic împlîrile trecute și se lasă învins de oboseala bătrîneții ineluctabile, ca și omul, adormind în sfîrșit în brațele marelui fluviu — moarte înscrisă ca o împlinire necesară și binefăcătoare în destinul său, de la nașterea pe crestele Hășmașului Mare, aflat în dialog etern cu cerul patriei noastre. Pe cele șase trepte ale existenței sale, caracterul complex și contradictoriu al personajului generează destinul său, făcîndu-l cauza și martorul evenimentelor din lumea pe care o străbate. Deasupra a tot și toate plănază gravele întrebări ale existenței, receptate de visarea unui singuratec contemplator al universului, care le dezvăluie direct sau prin intermediul personajului său.

Iată, bisericuțele de lemn ale Ardealului sînt poate expresia străduinței generațiilor de băștinași de a pătrunde misterul genezei, al infinitului și al eternității: „Sînt seri în care turlele ascuțite ale bisericilor par vechi și primare antene cu care oamenii acestor locuri au încercat tot timpul veacurilor trecute să prindă în auz ecoul adevărat al universului, secreta și via lui rezonanță. De

zidurile acestor turlle se leagă marile întrebări și neliniști și însetarea adâncă a unei colectivități umane de a descoperi în lume și în ea însăși punctul, existent probabil, pe lângă care trec lentele corăbii ale eternității“ (p. 9).

Umbrele cetăților vechi sporesc frumusețea fantastică a amurgurilor din această parte a lumii și aduc Ardealului drept răsplată apa iubită și cîntată a Oltului. Scriitorul reconstituie legenda Mureșului și a Oltului, subliniind însemnătatea acestei ape pentru frumusețea peisajului, pentru istoria și psihologia poporului nostru: „...Învolverarea acestei ape și prezența munților în istoria lui este una din cele mai hotărîtoare, mai grave și mai poetice existențe ale pămîntului pe care s-a zămislit...“ (p. 9).

După cumplita singurătate din adîncurile muntelui, ieșit la lumină prin dureroase și îndelungi eforturi, Oltul întîlnește deznădejdea voșlobenarilor urcînd muți spre vîrfurile pustii al muntelui, să-și ardă vitele răpuse de boală; trece pe lângă dealuri pe care s-a statornicit imaginea îngrozitoare a spînzuraților și ca un făt-frumos din basme alină suferința, purtînd în apele lui glasul durerii tuturor.

Destinul apei și al oamenilor întru atît s-a împletit că „o mîna supranaturală dacă ar smulge Oltul de pe pămînt, inimile oamenilor din lungul malurilor lui ar singera rănite“.

Dar întîmplările istoriei trec. Statornică este doar curgerea Oltului și poporul român, cu simplicitatea gravă a eforturilor lui seculare, trăindu-și bucuriile și durerile cu nobilă discreție, purtîndu-și spre viitor omenia nealterată și năzuințele colective.

Ca un arbore lichid cu nenumărate rădăcini în pămîntul patriei noastre, Oltul coboară mereu asupra lumii, pe sub lună și stele, printre colții vrăjmași de stîncă, petrecut de solemnă înălțime a brazilor și de alaiuri de sălcii. Ca un om el învață cu preț al dureroase experiențe că lumea spre care a pornit este adesea crudă și îngrozitoare, dar deplin stăpîn pe puterea lui, cavalier și filozof, ajută generos oamenilor să schimbe fața pămîntului și meditează asupra depărtării imense de locurile originii sale, asupra simultaneității pe care el singur o trăiește în toată această panoramică desfășurare a lumii. Ca un om, cade victimă unui capriciu și se întoarce din drum — poate în căutarea fratelui pierdut din legendă — și culmea Baraoltului îl face să simtă amărăciunea deziluziei în fața lașității, apoi îl determină să devină viclean și nemilos, răpunînd fără scrupul numeroase și nevinovate victime. Încă o întoarcere din drum la Perșani, chemat de dureroasa nostalgie a munților, ca omul spre locurile sale natale, și apoi un ultim asalt la Cîineni.

Cu fiecare biruință traiectoria vieții lui se apropie de sfîrșit. În ultimul amurg, înainte de a se pierde în valurile Dunării, Oltul își judecă trecutul, învinuindu-se de moartea atîtor brazi și oameni tîrșiți de năprazna apelor lui. Dar greșelile nu mai pot fi reparate, nici experiența lui nu va sluji cuiva. „Așa se urmează generațiile pe pămînt, neștiutoare una de alta, împingîndu-se mereu din urmă, ținînd tot timpul umflat între maluri marele fluviu al omenirii“ (p. 409).

Împăcat cu sine și cu lumea, Oltul înțelege semnificația vieții sale: „Uneori tot drumul pe care l-a făcut prin lume n-a fost parcă decît pentru această uriașă întîlnire cu oamenii“ (p. 410), cu milioane de români din înțe-

lepciunea cărora — adesea dureroasă — a învățat, cărora le-a făcut și rău dar și bine. Și sub largă rotire a constelațiilor, cu un ultim zvâcnit al undelor, Oltul se lasă în voia Dunării. Stelele scapără deasupra plutașilor și se răsfrâng în apă ca și cum fluviul însuși ar fi urcat printre stele, cu brazi, cu oameni și cu Olt, integrându-se și integrându-i în imensitatea cosmosului.

Un personaj supus de scriitor unor mai felurite și mai romantice transfigurări este greu de găsit în toată literatura noastră.

Imaginația, *qualité maitresse* în această scriere a lui Geo Bogza, este impresionant demonstrată de modul în care zugrăvește el peregrinarea fantastică a norilor. Comparații cu sufletele rătăcitoare din purgatoriul lui Dante, norii sînt ei înșiși întruchipări frenetice ale fanteziei, ale unor visuri haotice. Formele lor bizare și mereu schimbătoare pot reconstitui istoria lumii, ca într-o „legendă a veacurilor“. Ere, specii dispărute, oceane, imperii și continente, civilizații apuse și personajele tuturor epocilor, cu faptele lor memorabile, se întîlnesc unele cu altele, „se contemplă o clipă în perspectiva plină de măreție a eternității“, zugrăvite de jocul neînterupt al norilor ce călătoresc pe deasupra lumii, cheltuindu-și delirant fantezia și rodul amintirilor lor multimilenare.

Aluziile la mitologie încarcă de poezie și supranatural această *Odissee* a Oltului, îmborsăvindu-le cu semnificații noi, cu valențe concret-individualizate și general-filozofice.

În decorul grandios în care evoluează eroul lui Geo Bogza, soarele, stelele și luna, creînd și potențînd stările sufletești specifice romantismului, ocupă un loc de seamă. Atîtea apusuri de soare, incendiind cerul, munții și pădurile, ca într-o dramă singeroasă la nivelul Cosmosului, atîtea amurguri, atîtea răsărituri, sugerînd însăși desprinderea lumilor din haos; atîtea nopți cu puzderii de stele ce clipească întocmai ca ochiul îndepărtat al unui alter-ego uman, ca în concepția lui Cicero despre originea stelară a sufletelor omenesti; atîtea tablouri nocturne în care luna își exercită forța misterioasă asupra lumii, „iradiînd valuri neînterupte de poezie și mister“. Iată un răsărit de lună, surprins de contemplatorul singuratic în decorul fantastic al Carpaților. Subtilitatea mijloacelor descriptive nu este comparabilă decît cu vraja insinuantă a tabloului. Ghirlande de comparații, născute din succesive metafore, leagă imaginile una de alta, într-o impresionantă personificare a lumii — cercul întîi al *Paradisului* lui Dante — : „Ea se ivește tăcută și albă pe deasupra pădurilor, atingînd abia, ca o corabie de argint, spumoasele valuri de piatră... cu toate catargele și pînzele muiate în fosforul rece, strălucitor și alb al propriului său mister. Nimeni n-ar putea spune că în asemenea nopți lumea nu e cuprinsă de o exaltare totală și primejdioasă... Stranii și pline de o rafinată persuasiune, razele lunii ard crestele de piatră ale munților, veșmintele verzi ale pădurilor și privirile pline de uimire ale oamenilor... Dar ca și cum destinul le-ar fi să ajungă în cele din urmă la porțile demenței, munții se lasă cu voluptate scâlțați în această rece și primejdioasă lumină. Razele lunii curg pe crestele lor ...ca o ploaie metalică fără sfîrșit. De la un pisc la altul, între arbori și pe deasupra prăpăștiilor adînci se țese o pînză ireală de basm din miliarde de fire de argint, lungi, subțiri, strălucitoare și reci“ (p. 345—346), încercînd lumea de mister.

Un rol aparte, extrem de important, în realizarea acestui imn de iubire închinat Oltului, vieții și pământului românesc, îl are sinteza fericită dintre pictural și simfonic pe care Geo Bogza o mînuiește magistral, subordonînd-o funcției de transfigurare a elementelor naturii, pe care i-a acordat-o.

Prezența eroului său în peisajul cosmic și românesc se concretizează într-un imens poem simfonic, perceput simultan de ureche și de ochi, turnat în suflet — abundent și răscolitor —, scînteind din note grave sau înalte, din solzii vii ai undelor incendiați de soare, ori poleiți de pulberea lunară, colorați de răsfîrîngeri vegetale și chipuri omenești, de sînge și lacrimi. Culorile, descompuse în mii de nuanțe, sugerează freamăt, strigăt, chemare ori suspin, umplînd cupa inimii și necuprînsul spațiu al timpului și al cosmosului nemărginit; ropotul fugilor, melancolia doinelor, dezlănțuirea marșurilor de atac sau biruință nasc imaginile colorate, înșingurate sau orbitoare din lumea celor văzute.

În fine, în solo-ul Oltului pe diferitele trepte ale devenirii sale, interpelînd și răspunzînd la gravele întrebări ale existenței umane, în vasta orchestrație a naturii, cu partituri distincte pentru o infinitate de instrumente, cred că poate fi identificată transpunerea în cuvinte a romantismului muzical, ilustrat de acordurile wagneriene, de muzica lui Richard Strauss și Mahler, cărora se adaugă pitorescul colorit al sonorităților lui Claude Debussy și tînguioasele acorduri ale doinei românești, trecute prin simfoniile lui George Enescu.

La început abia un murmur ce se încarcă treptat cu durerea seculară a oamenilor; o melodie suavă de flaut, liniștitoare după un ritm diabolic de tobe și alămuri; fluiere liric-elegiace, trîmbițe intonînd lung și vibrant cîntecul de biruință al eroului; întrebări nedumerite și întristate ale singuratecului călător prin lume, fărîmițate de viori, violoncele și pianе.

În Carpații vulcanici, „negri și vechi“, Oltul își dă pentru prima oară seama de toate alăturile ce poartă în apele lui și le adună într-o singură orchestră în care își va intona solo-ul turburător, conducînd cu bagheta sa nevăzută firul sonor al nenumăraților instrumentiști: „Sunt în apele lui viori limpezi și nostalgice violoncele, sunt flaute optimiste și îndelung melodioase harfe. Sunt în fundul lui pianе grele, ale căror note se aud distinct, una cîte una. Și tot acolo sunt instrumentele cu care Oltul poate face să se audă un hure plin de amenințare, ca un tunet îndepărtat: tobele mari. Și toate celelalte instrumente ale unei întregi și vaste orchestre: ocarine, fligoarne, cornuri și puternicele contrabasuri pentru mugetul apelor, cînd se transformă într-o cireadă de bivoli negri, dezlănțuiți. [...] E o năvală de sunete scurte, puternice, făcînd aproape să trepădeze pămîntul: jap, jap, jap; pe deasupra cărora se desfășoară lungi eșarfe melodioase, trilili-tam, trilili-tam, împletindu-se și despletindu-se între ele, fluturînd în aer din ce în ce mai subțiri, răsucindu-se în cercuri și spirale îndelung vibratorii. Iar dedesubtul lor e mereu același schelet sonor, enorm, ca al unui animal preistoric: jap, jap, jap! Masele de apă zdrobindu-se de stînci“. (p. 163—164).

În cîmpie, trîmba de sunete strălucitoare amuțește. Cîte o vioară ori o harfă își împărtășesc tristețea. Etapa supremă a simfoniei își îmbogățește partiturile cu timbrul glasurilor omenești în care poporul și-a descifrat doina lui proprie și doina Oltului. În uriașa sală de concert, dispusă în amfiteatru,

pădurile de brazi ascultă solemn șoapte de iubire, dangăt de clopote, suspine și țipete desnădăjduite, întrerupte de scurtă răpăială a tobelor. O pauză, apoi melodii diafane, în volute fanteziste, își flutură sonoritățile până la mari depărtări.

Oricare ar fi secvența pe care o analizăm din *Cartea Oltului*, ne întâmpină sentimentul autorului zguduit, și el ca și personajul său, de multiple și succesive emoții în fața naturii grandioase și a miracolului omenesc.

Temele romantice — amurg, noapte cu lună, constelații, ruine, lacuri și atâtea evenimente geologice cu valoarea lor de unicate în istoria „terrei” — se integrează în ansamblul epopeic al operei ca niște incrustații de ivoriu în fața sculptată a unei mobile de abanos.

Interesul romantic, însetat de mereu alte aspecte ale lumii, variază neîncetat tablourile, comunicate cu o grandilocvență specifică.

Expresia se subordonează necesităților de comunicare lirică într-un stil magnific. Fraza se desfășoară larg, cu un freamăt profund ce scade și crește ca răsuflarea uriașă a lumii. Imaginile tinere, inedite, te solicită acustic și vizual, se aprind și pîlpîie în fața ochilor ca o explozie de irezistibilă frumusețe.

O vervă neistovită, un retorism înnobilit de entuziasmul sincer și de commizerația pentru cei încercați de nevoi și de dureri, ritmuri de marș eroic ori de cantată elegiacă numără — ca o bătaie de inimă a universului românesc — clipele eternității, situînd *Cartea Oltului* printre creațiile majore ale apogeei literaturii noastre romantice.

VISION ET STYLE ROMANTIQUE DE GEO BOGZA DANS „CARTEA OLTULUI”

Résumé

Geo Bogza est en lui-même un romantique, comme personnalité humaine et artistique. Dans ses poèmes et reportages, ou dans ses tableaux de la périphérie du Bucarest d'antan, le réalisme et le naturalisme sont subordonnés à la révolte contre l'injustice sociale, à la conviction que tout individu a le droit au bonheur — autant de traits communs avec le romantisme généreux.

Dans „Cartea Oltului” la vision romantique de l'écrivain se manifeste en plein, aidée par la structure des images, de la topique et du lexique.

L'antithèse éphémère-éternel posée par les questions-limite, le sentiment de la nature, l'attraction pour le fantastique et le mystère, la protestation incendiaire, l'exaltation juvénile et l'amour de la patrie voici les notes romantiques de la vision et du message apportés par le livre „Cartea Oltului”.

L'Olt y est conçu comme un personnage romantique, d'essence titanique, né dans un cadre de beauté irréelle et profondément troublante, qui doit entre-

prendre une grande et irréversible aventure. Sans connaître de frein, avide d'explorations et de dangers, dévoré d'inquiétudes, naïf et impétueux, prodigue de sa propre vie, rêveur et passionné, l'Olt réunit les traits révolutionnaires-prométhéens et ceux saturnéens-destructifs d'un véritable héros romantique.

La méditation, tantôt traversée d'exaltations optimistes, tantôt de mélancolie profonde, interprète le paysage cosmique par le prisme du génie populaire, ou bien vibre par la noble discrétion et la profonde humanité avec lesquelles notre peuple a vécu son existence tourmentée.

Les couchants et les levers du soleil, les nuits baignées dans la lueur étrange de la lune, les citadelles en ruines, évoquant le passé légendaire, la symphonie pétrifiée des montagnes dans leur forme primordiale, la solitude où ne règne que le déchaînement grandiose des éléments, l'épopée de l'Olt affrontant la malignité des roches ou traversant des populations de sapins et de saules, pour atteindre enfin le lit du Danube, le voyage permanent des nuages, tels des navires fantastiques de l'éternité, sont tout autant de thèmes qui doivent leur brillant au coloris spirituel de la vision romantique.

C'est un hymne d'amour dédié à l'Olt, à la vie et au sol roumains, où s'élève pathétique et humain le „solo“ vibrant de l'Olt; on y trouve des accords wagnériens, les mélancolies des valse de Strauss, le pittoresque de la sonorité de Cl. Debussy, mais aussi la complainte de la „doîna“ roumaine de la *Rhapsodie roumaine* de George Enesco.

Une verve inépuisable, une rhétorique ennoblie par un enthousiasme sincère, placent *Cartea Oltului* parmi les créations de l'apogée de notre littérature romantique.

Romantismul oglindit în manualele de literatură română

MARIA FANACHE

Romantismul, curent literar european, și cu preponderență romantismul românesc se bucură, în manualele școlare de limba română, de atenția cuvenită acestei prime mari mișcări circumscrise afirmării și dezvoltării plenare a literaturii noastre moderne.

Vom urmări, deci, modul în care este dezbătută problema romantismului românesc în manualele de cl. a X-a, a XI-a și a XII-a; o poziție aparte o are, în perspectiva și pe coordonatele învățământului de 10 ani obligatoriu, manualul de clasa a IX-a generală, manual nou, tipărit în 1969.

În manualul de literatură română de cl. a X-a, elevul de liceu studiază pentru prima dată curentul romantic și romantismul românesc. În clasele V—VIII noțiunea de curent literar nu intră în programa școlară, care prevede însă un mare număr de ore consacrate cunoașterii celor mai de seamă opere ale unor scriitori romantici, ca nuvela lui C. Negruzzi, fragmente din opera lui Bălcescu, poezii de D. Bolintineanu, poezii de Eminescu. Abia în cl. a XI-a, romantismul va fi studiat în cadrul limbilor străine și al literaturii universale.

Merită să fie adus în atenție un fapt care, cel puțin legat de modul în care este oglindit romantismul în manualele de literatură română, nu e lipsit de consecințe. Cum este și firesc, periodizarea istoriei literaturii române în manualele școlare nu coincide întotdeauna și nici deplin cu perioadele de manifestare a unui curent sau altul. De exemplu, în manualul de cl. a X-a, prezentarea literaturii noastre romantice se încadrează perioadelor intitulate: perioada modernă (primele patru decenii după 1830), perioada consolidării României moderne (ultimele decenii ale sec. al XIX-lea), în această perioadă fiind cuprins Macedonski. Dacă în capitolul introductiv „Literatura română în perioada modernă” se cuprind și considerații generale asupra clasicismului și a romantismului, cu referire la condițiile și specificul romantismului românesc, în capitolul „Literatura română în perioada consolidării României moderne” nu sînt expuse aspecte ale manifestării romantismului. Lipsesc total în lecția „Concluzii asupra literaturii române moderne”, cele privitoare la romantism. Aceeași observație și pentru lecțiile introductive și de concluzii la marile capitole ale literaturii noastre din manualele de cl. a XI-a și a XII-a unde nu întîlnim referiri la aspectele de perpetuare în forme noi ale romantismului românesc.

În anul școlar 1968—69 manualele școlare existente în uz cuprindeau, în schimb, două lecții dedicate în exclusivitate studiului curentului romantic:

în cl. a X-a, lecția introductivă despre literatura română în perioada modernă, iar în cl. a XII-a, lecția de sinteză recapitulativă, „Curențele literare”, din capitolul *Probleme de stil și teorie literară*, de la sfârșitul manualului. În anul școlar 1969—70, manualul de cl. a XII-a, refăcut, nu mai cuprinde acest ultim capitol, deci nici lecțiile recapitulative despre curențele literare. Apre-ciind îmbunătățirile aduse manualului, trebuie totuși să ne exprimăm regretul că lipsesc lecțiile despre curențele literare. Ele ar fi constituit un bun prilej de recapitulare în preajma bacalaureatului, dar, mai presus decît aceasta, ar fi oferit posibilitatea completării cunoștințelor despre curențe și a unei sinteze superioare, pe care le înlesnea parcurgerea, în anii de liceu, a operelor celor mai de seamă scriitori români și străini (aceștia, în cadrul studierii literaturilor străine).

O altă consecință a faptului semnalat mai sus este că în prea multe cazuri, mai ales în manualul de cl. a X-a, atît în caracterizări cît și în unele analize ale operelor scriitorilor se folosește cu predilecție termenul de „modern”, în situații cînd prezența acestuia nu era necesară. Astfel, Cîrlova (p. 22) „Prin caracterul modern al temei și prin reușita versului”, îi „depășește pe predecesorii săi”; poetul este denumit „întîiul poet român modern” (p. 22 și p. 157), fără o altă precizare; lecțiile despre Gr. Alexandrescu se încheie cu cîteva concluzii în care se afirmă, între altele, că „în perioada modernă a literaturii noastre artistice, Gr. Alexandrescu a urmat unele modele din literatura franceză în ce privește speciile literare” (p. 42); folosirea anumitor procedee și mijloace stilistice îl situează pe Bălcescu „alături de prozatorii moderni” (p. 64).

În scopul definirii conceptului de „romantism” și „romantism românesc” manualul de cl. a X-a procedează prin raportarea lui la clasicism, în care scop, lecția introductivă revine pe larg asupra definirii curentului, a epocii și a condițiilor social-istorice în care s-a afirmat, a trăsăturilor care îl caracterizează, cunoștințe ce se găsesc și în manualul de cl. a IX-a de liceu, acolo, însă, sub forma unei lecții „de citit”. În acest fel, reluarea problemei clasicismului în manualul de cl. a X-a este justificată. Procedee foarte obișnuit al fixării trăsăturilor curentului romantic prin referire la clasicism vizează romantismul francez luat ca model.

Multiplele contradicții, divergențe între cele două curențe, problemă și azi deschisă criticilor, sînt reduse, în manual, la cele esențiale, efortul de a se evita generalizările abuzive fiind evident. Poate că referirea la romantismul francez, luat ca model, limitează posibilitatea enunțării și a altor trăsături definitorii; cunoașterea lor de către elevi le-ar fi înlesnit acestora, de-a lungul studierii literaturii noastre romantice, o mai nuanțată înțelegere a specificului romantismului românesc în contextul european și în primul rînd o înțelegere a complexității mișcării romantice, din punct de vedere ideologic, și, deci, a deosebirilor dintre școlile romantice naționale.

Pornind de la premisa că programul romantic răstoarnă unele principii, înlocuindu-le cu altele noi, manualul arată, în opoziție cu canoanele clasice, cîteva din trăsăturile romantismului: libertatea de creație, primatul imaginației și al sensibilității, evadarea din actual spre trecut și exotic, iar în ceea ce privește tipul uman, eroul cultivat de romantism, doar coexistența calități-

lor și a defectelor extreme, complexitatea psihologică, precum și folosirea antitezei ca modalitate de construcție. Considerăm că au fost subliniate trăsăturile esențiale ale curentului, totuși noțiuni cu care se operează în analiza operelor romanticilor noștri nu sînt amintite: rolul fanteziei, descoperirea poeziei populare, poporul — teren pe care romanticii îl vor explora din plin¹, evadarea spre spații nedefinite, viziunea viitorului etc.

Manualul pomeneste în lecția introductivă și despre preromantism, ca o reacție împotriva rigidității canoanelor clasicismului, deschizînd calea romantismului. Ni se pare că aceasta este o prezentare mult prea succintă — chiar cu completarea dată în nota de la subsol, unde apare și motivarea sa ideologică — deoarece, în studiul operelor scriitorilor, manualul se referă de mai multe ori la aspecte ale sensibilității preromantice, la teme de predilecție ale mișcării (evocarea ruinelor, sentimentul naturii, avînturile eroice etc.), precum și la unii scriitori ca: Ossian, Young, Volney etc.

În continuare, lecția la care ne referim prezintă romantismul românesc definit ca expresie a realităților economico-sociale și culturale distincte din perioada revoluției burghezo-democratice, precum și trăsăturile specifice ale acestuia: romantism activ, militant, avînd ca temă frecventă ruinele; este literatura circumscrișă generației revoluționare de la 1848, continuată în a doua jumătate a secolului al XIX-lea de luptătorii pentru Unire și pentru independența țării.

Precizarea cu privire la coexistența unor forme specifice clasicismului cu romantismul este valoroasă pentru înțelegerea unui număr însemnat de opere ale scriitorilor generației de la 1848. Considerăm că în aceeași lecție, ca un specific al romantismului nostru, era necesară precizarea că acesta nu a apărut ca o reacție împotriva clasicismului, ci în continuarea literaturii luminate — ea însăși caracterizată prin combativitate revoluționară — ca o expresie a deșteptării conștiinței naționale (P. Cornea, *Studii de literatură română modernă*), legat de mișcarea de eliberare națională și socială în plin avînt.

Dată fiind felul în care este concepută lecția despre romantism și în-deosebi despre romantismul românesc, este firească așteptarea ca, cel puțin într-o lecție de concluzii, problema să se completeze și precizeze. Lecția „Concluzii asupra literaturii române moderne”, așa cum s-a arătat, nu o face. Semnalăm unele probleme a căror prezență în manualul de cl. a X-a, și în-deosebi în capitolul introductiv, o considerăm necesară:

— cele două forme de manifestare ale romantismului: romantismul revoluționar, de orientare spre viitor, de afirmare riguroasă, optimistă, și romantismul depresiv², dominat de viziuni sumbre, orientat spre trecut;

— nota caracteristică a romantismului românesc, aceea de literatură luptătoare (T. Vianu), revoluționară, pe care o dă creația, în-deosebi a scriitorilor de la 1848, caracterizată prin ardoare vizionară, patetism mesianic, prin invocarea tradiției nu pentru a deplînge gloria apusă, ci pentru a ridica prezentul la înălțimea momentelor pilduitoare din trecut (ex. Gr. Alexandrescu).

¹ Cf. D. Popovici, *Romantismul românesc*, Ed. tineretului, București, 1969, p. 36.

² *Ibidem*, p. 36, 37.

Lecția despre curentele literare, din manualul de cl. a XII-a, aducea împlinirea acestor deziderate, e drept, la o distanță prea mare de timp, în cadrul unei lecții în care problema curentelor era tratată în ansamblu într-un capitol de teorie literară, cele mai numeroase exemplificări fiind date din romantismul românesc. În această lecție am considerat valoroasă precizarea cu privire la *factorul ideologic*, elementul unificator al oricărui curent literar, bază pe care se ridică înrudirea tematică a operelor aparținând unui curent literar ca și orientarea predilectă spre anumite mijloace și procedee de expresie, exemplificarea făcându-se cu cele două forme ale romantismului, aspect de scindare în cadrul unei unități largi. În discuția despre variație în viața curentelor literare, exemplele despre specificul romantismului românesc completau și fixau cunoștințelor elevilor :

— literatura romantică română se încarcă de sensurile luptei naționale și sociale ;

— romantismul românesc este deschis surselor folclorice în mai largă măsură decât romantismul european ;

— împletirea romantismului românesc, în mai mare măsură ca în alte părți, cu elemente clasice și realiste ;

— complexitatea operelor literare ale marilor noștri creatori romantici (ex. V. Alecsandri, care evoluează între „romantism“ în primele sale culegeri de versuri lirice și în dramele istorice, și „realismul“ comediei, precum și „parnasianismul“ din *Pasteluri*).

Eminescu era amintit în legătură cu puternicele sale aderențe la clasicism, vizibile în unele aspecte ale creației sale din perioada maturității.

Binevenită era și sublinierea procesului de continuă schimbare pe care îl prezintă un curent literar, ceea ce se vede fie în moștenirea unor trăsături specifice curentelor anterioare, fie în adaptarea trăsăturilor altor curente la propriile tendințe : de exemplu, corespondențe între romantism și simbolism.

Așa cum s-a arătat, referitor la tipul uman cultivat cu precădere de un anumit curent literar, exemplificarea din romantism completa schema sugerată în introducerea din manualul de cl. a X-a, de data aceasta mult mai ușor, după ce s-au studiat anterior atâtea capodopere ale literaturii noastre.

Dacă unele din problemele acestui capitol ar fi putut intra, tot sub formă de concluzii, în manualul de cl. a X-a, cu referiri mai bogate la operele studiate decât s-a făcut aici, scoaterea lui din manualul de cl. a XII-a, ed. 1969, ar fi fost justificată. E drept, însă, că unele concluzii de mai mare generalizare din lecția de sinteză la care ne-am referit ar fi mai greu accesibile la cl. a X-a, fapt pentru care, cel puțin sub acest aspect, considerăm oportun ca în viitoarele ediții ale manualului de cl. a XII-a să existe astfel de sinteze.

Ne permitem a arăta că lecțiile introductive și de concluzii s-ar completa bine prin liste bibliografice la sfârșit, care să cuprindă cele mai noi studii asupra romantismului românesc. La cl. a X-a, ele lipsesc. Unele din studiile sau capitole din studiile referitoare la tema discutată, ale lui Al. Philippide, Mihai Ralea, G. Călinescu, T. Vianu, Al. Dima, D. Popovici, Vera Călin, Paul Cornea sînt accesibile și elevilor acestor ultime clase.

Destinat elevilor școlii generale de zece ani, manualul de cl. a IX-a cuprinde o perioadă mare din istoria literaturii române, de la începuturile ei până la Ioan Slavici, incluzând, deci, și scriitorii romantici. Accentul se pune pe studiul operelor a numeroși scriitori, numărul de ore pentru lecțiile introductive și recapitulative fiind extrem de mic. Caracteristicile unor curente literare trebuie să fie subliniate, în acest caz, în cadrul lecțiilor de analiză a operelor scriitorilor aparținând acestor curente. Totuși, pentru a veni în sprijinul elevilor și a le oferi perspective de ansamblu, manualul cuprinde unele sinteze sau introduceri sub forma lecțiilor numite „de citit”. O astfel de lecție este și „Romantismul”. Pe lângă cele arătate, lecțiile „de citit” mai urmăresc, în felul în care sînt concepute, și să sprijine pe elevii școlilor generale care vor să se prezinte la examene de diferență pentru licee teoretice sau de specialitate. În acest sens, lecția despre romantism, plasată înaintea studierii unor scriitori ca Gr. Alexandrescu, C. Negruzzi, V. Alecsandri oferă posibilitatea înțelegerii mai depline a caracterului romantic al operelor acestor scriitori. Conținutul bogat al lecției este sistematizat în jurul unor probleme esențiale ca: prezentarea epocii în care se dezvoltă curentul, locul în care s-a afirmat mai întâi, definiția, trăsăturile lui specifice — insistîndu-se asupra primatului subiectivității, al sentimentului, al fanteziei creatoare și al spontaneității, asupra complexității și a diversificărilor în cadrul curentului, dar și asupra caracteristicilor care-i conferă unitate, asupra izvoarelor de inspirație și a temelor, asupra interesului pentru literatură populară, asupra eroului romantic. Lecția cîștigă prin felul în care sînt înfățișate trăsăturile specifice ale romantismului românesc și etapele principale ce se disting în evoluția lui. Mai ales aceste din urmă considerații sînt mai larg dezvoltate, ele completîndu-se, apoi, cu noi amănunte, în cadrul lecțiilor de analiză a scriitorilor noștri romantici.

Prezentarea operelor scriitorilor romantici și analiza capodoperelor lor în manualele de literatură română sînt în măsură să ofere elevilor cunoștințe bogate despre romantismul românesc și despre locul lui în mișcarea literară europeană.

Sînt subliniate, în cursul prezentării, momentele cele mai importante ale evoluției curentului propriu-zis, acordîndu-se un spațiu larg studierii generației de la 1848, apoi scriitorilor care, în marile lor creații, au stat pe pozițiile ideologice și artistice ale romantismului: Odobescu, Hasdeu, Delavrancea, Vlahuță etc.

Pătrunzînd în substanța poeziei eminesciene, prin analizele cuprinse în manual, elevii au posibilitatea să-și îmbogățască noțiunile despre romantism.

Sensibile la nou, manualele de cl. a X-a și a XI-a dau subtile prezentări ale unor scriitori în care persistă forme noi ale romantismului: Sadoveanu, Goga, Arghezi, L. Blaga, Al. A. Philippide, chiar Jebeleanu și M. R. Parascivescu, în cîteva din capodoperele lor.

Manualele sesizează și coexistența, în creația aceluiași scriitor, a unor elemente artistice diferite: I. El. Rădulescu, cu o fizionomie spirituală plină de contradicții; Gr. Alexandrescu, la care coexistă, pe fundalul romantic, elemente de clasicism durabil, ori influențe preromantice trecătoare, în pe-

rioada de început; C. Negruzzi, romantic în unele aspecte ale operei din tinerețe — clasic prin echilibrul perfect și compoziția sobră a scrisorilor etc.

Prin studierea lui Eminescu, noțiuni noi despre romantism se adaugă cunoștințelor elevilor, mai ales prin atenția acordată unor postume și unor lucrări în proză: visul, ca mijloc de evadare, fantasticul (nuvela *Sărmanul Dionis*), mitologia populară — izvor de inspirație (*Făt-Frumos din lacrimă*), protestul romantic (*Împărat și proletar*), ironia romantică (*Luceafărul*) etc. Sesizarea lor în lecțiile destinate studierii scriitorilor nu suplinește necesitatea concluziilor despre contribuția fiecărui creator la dezvoltarea literaturii romantice, sublinierea notei care-l diferențiază în familia creatorilor romantici.

În ceea ce privește literatura „Contemporanului”, manualul nu cuprinde referiri la romantism.

În manualul de cl. a XI-a, analizele literare și caracterizările acordă importanță deosebită aspectului de continuitate a elementului romantic, în forma întrepătrunderii sale cu dominantă îndeosebi realistă a operelor unor scriitori. Astfel, la Delavrancea, elemente romantice și realiste; la Vlahuță, elemente romantice mai ales în perioada de puternică înrîurire a lui Eminescu; la D. Zamfirescu, unele aspecte de împletire a neoclasicismului cu romantismul; la St. O. Iosif, asimilare creatoare a influenței eminescianismului romantic și a tradiționalismului clasic, îmbinare de real și fantastic.

Manualul accentuează și asupra unor forme noi de manifestare a temperamentului romantic, asupra unor noi manifestări pe care le aduc în literatura noastră scriitori ca O. Goga (suflul protestatar, patetismul, exprimînd un puternic sentiment al timpului în care se purta lupta pentru încheierea procesului de formare a statului național unitar), C. Hogaș (care aduce, în descrierile de natură, sublimul, grandiosul), Sadoveanu (rapsod de tip romantic dublînd realistul cu un pătrunzător spirit de observație, la care visul și realitatea se pătrund și se armonizează), Arghezi (în începuturile sale artistice — sub influența lui Eminescu).

În manualul de cl. a XII-a, Al. A. Philippide este prezentat ca un romantic în tradiția lui Eminescu, poet al visului, al marilor aventuri cosmice, chinuit de enigma propriei ființe și de sentimentul inadaptrii la ordinea unei existențe lipsite de valori durabile, creator al unei poezii refractare față de lumea brutală a veacului burghez. Se subliniază și marele aport al scriitorului la cunoașterea literaturii romantice, prin traduceri din Novalis, Hölderlin, Pușkin, Lermontov și prin studiile despre romantism. În același manual, lui Eug. Jebeleanu i se recunoaște calitatea de „romantic vizionar” în *Cîntece împotriva morții* și în alte scrieri, iar lui Miron Radu Paraschivescu, alăturarea romantismului patetic la satira vehementă în *Declarația patetică*.

Referirile la curenți romantice străine, la scriitori romantici, îndeosebi cei francezi, elementele de literatură comparată, problemele privind influențe, adaptări, traduceri constituie unul din meritele manualelor în tratarea romantismului.

În urma acestei succinte priviri asupra modului în care este prezentat romantismul în manualele de literatură română este evidentă concluzia că un material foarte bogat este expus metodic și gradat la clasele X—XII,

ponderea avînd-o manualul de cl. a X-a, în cadrul căruia se studiază curentul propriu-zis. Noțiunile de bază, necesare înțelegerii curentului, își găsesc explicația cea mai corectă, în acord cu cele mai valoroase cercetări ale științei literare. De-a lungul anilor, prin studiul celor mai de seamă scriitori ai noștri, elevii își pot forma o imagine limpede și bogată despre rolul mișcării romantice în dezvoltarea literaturii noastre și locul ei în contextul romantismului european, despre viața acestui curent și evoluția lui.

Pentru elevii care urmează școala generală în întregime, pînă la cl. a X-a, manualul de cl. a IX-a, cuprinzînd studiul celor mai de seamă scriitori români încadrați curentului romantic, urmărește să transmită cunoștințe de bază despre operele lor. În atenția autorilor manualului a fost în primul rînd să sublinieze specificul operelor romanticilor români, originalitatea creației lor, nu prin expuneri teoretice, ci prin analiza operelor prevăzute de programă: cadrul romantic în care este evocată figura lui Mircea, împletirea odei cu meditația, în poezia *Umbra lui Mircea*. *La Cozia* de Gr. Alexandrescu; complexitatea psihologică a personajului Alexandru Lăpușneanu din nuvela lui C. Negruzzi, fantezia romantică și alte aspecte care conferă acestei nuvele caracter romantic; procedeele romantice în realizarea personajelor Răzvan — Vidra din drama lui B. P. Hasdeu etc.

Alături de acestea, în succintele concluzii la lecțiile destinate studierii scriitorilor se exprimă concis specificul romantic al operelor lor: de ex. la C. Negruzzi, V. Alecsandri, M. Eminescu.

Cele cîteva observații critice ele însele impun o concluzie și anume că, în alcătuirea manualelor, elaborarea capitolelor referitoare la un curent literar și la scriitorii încadrați lui trebuie să țină seama de transformările determinate de manifestarea în timp a curentului și, în consecință, să oglindească diversitatea, bogăția de forme în unitatea determinată de fondul său ideologic. Acumulările cantitative și calitative, de la an la an, în lecții și capitole, trebuie să determine înțelegerea unitară și complexă a curentului și a reprezentanților săi.

LE ROMANTISME REFLÉTÉ DANS LES MANUELS DE LITTÉRATURE ROUMAINE

Résumé

Le présent travail souligne le fait que l'enseignement du romantisme dans les manuels scolaires se fonde sur la connaissance des études et des recherches les plus marquantes concernant ce problème.

Le romantisme est étudié dans le manuel de la X-e classe des lycées théoriques et de spécialité, où sont compris les écrivains de la génération de l'année 1848, ainsi que le grand romantique M. Eminescu. Les autres matériels

de XI-e et XII-e classes des lycées théoriques et de spécialité étudient les aspects du prolongement du courant et ses manifestations dans de nouvelles formes.

Le manuel de la IX-e classe d'école générale fait l'objet d'observations particulières, étant donné la situation spéciale des classes IX et X de l'enseignement obligatoire de dix ans. Sans avoir l'étendue du manuel de la X-e classe, les chapitres consacrés à l'étude des romantiques comprennent les notions théoriques de base, éclairent le concept de courant et de littérature romantique, de héros romantique, etc.; l'analyse des oeuvres complète ces connaissances.

Dans l'étude du romantisme on met un accent tout particulier sur les caractéristiques du romantisme roumain et sur l'écho international de l'oeuvre de M. Eminescu.

L'auteur essaie de présenter le romantisme dans les chapitres introductifs et dans ceux de synthèse, d'une part, et dans la présentation des écrivains, d'autre part, en constatant qu'au cours du cycle d'enseignement général et dans celui d'enseignement de lycée, les élèves réussissent — grâce aux manuels et aux textes analysés — à acquérir une image d'ensemble aussi bien du courant que des écrivains.

La conclusion à laquelle arrive l'article est que, dans la rédaction des manuels, l'élaboration des chapitres qui se réfèrent à un courant littéraire et aux écrivains qui s'y encadrent doit tenir compte des transformations déterminées par la manifestation en temps du courant et, par conséquent, illustrer la diversité, la richesse des formes dans l'unité déterminée par le fond idéologique du courant respectif.

On montre la nécessité des leçons de synthèse dans le manuel où l'on étudie le courant littéraire respectif; mais en même temps aussi celle d'analyses littéraires par la présence des dernières acquisitions réalisées dans l'étude du courant dans son ensemble, ainsi que des écrivains.

Romantismul oglindit în manualele de limbi străine și de literatură universală

ION BRĂESCU

Evoluția romantismului în afara teritoriului țării noastre este studiată paralel în manualul de literatură universală și în manualele de limbi străine, în clasa a XI-a, de unde rezultă, de la bun început o justă corelație între discipline. Paralelismul aparent dintre disciplinele literatură universală și limbile străine este departe de a avea efecte negative căci :

1) Literatura universală este studiată numai de secțiile umanistice, în timp ce limbile străine sînt studiate și de elevii secției reale.

2) Elevii studiază o singură limbă principală, deci, în cadrul acestei discipline cunosc literatura unei singure țări, în timp ce la literatura universală iau cunoștință cu mișcarea romantică europeană și chiar mondială.

3) Chiar în cazul limitat de paralelism al elevilor unei clase umanistice care studiază romantismul unei țări atît în manualul de limbă străină respectivă cît și în cel de literatură universală, în primul ei intră în contact direct cu el, prin texte originale, în timp ce în al doilea acest contact se face prin traduceri.

Manualul de literatură universală acordă spațiul cuvenit romantismului : 30 de pagini, tot atît cît și realismului sau Renașterii (clasicismul, de exemplu, nu beneficiază decît de 15 pagini). După o scurtă introducere generală este prezentată dezvoltarea romantismului nu numai în diferite țări europene, ci și în Statele-Unite și America latină. Un merit al manualului este de a nu se limita numai la principalele țări europene, Anglia, Franța, Germania, Rusia, Italia ci de a arunca un fascicul de lumină și asupra unor literaturi mai puțin cunoscute pe plan mondial cum ar fi cele din Austria, Bulgaria, Polonia, Cehoslovacia, România și Ungaria. Prezentarea, extrem de succintă, a romantismului românesc ni se pare necesară și binevenită pentru a integra literatura noastră în circuitul european și universal. La disciplina limba română problemele se studiază desigur pe larg.

Definit ca un curent complex, romantismul este caracterizat, în manualul de literatură universală, prin șase trăsături generale, precizîndu-se însă că formele specifice naționale ale acestui curent prezintă și alte diverse trăsături particulare. Manualul se ocupă pe scurt de preromantism în care înglobează mișcarea *Sturm und Drang* cu Herder ca teoretician și Goethe și Schiller ca reprezentanți, prin operele lor de tinerețe, alături de un Schubart sau un Bürger. În preromantismul englez sînt incluși Ossian, Young, Gray și Thomson iar preromantismul francez și italian este limitat la Volney și Ugo Foscolo, exponenți ai poeziei mormintelor și ruinelor, care a avut o anumită rezonanță

și în literatura română, cum se precizează cu exemple concrete. În treacăt, subliniem că, datorită stilului foarte concentrat al manualului, aportul lui Rousseau la preromantismul francez este menționat anterior în capitolul „Luminismul în Franța”. Spre deosebire de istoria literară mai veche și în acord cu contribuțiile mai noi la studierea literaturii franceze, manualul de literatură universală nu consideră pe Chateaubriand și d-na de Staël ca preromantici, ci îi include printre romanticii propriu-ziși. Aceeași poziție o adoptă de altfel și manualul de limba franceză pentru cl. a XI-a.

Manualul de literatură universală reușește să dea o imagine clară a particularităților naționale ale romantismului din diferitele țări. Este menționată astfel orientarea întrucitivă retrogradă a unei părți a romantismului german, subliniindu-se totodată poziția înaintată a lui Heine. În privința romantismului englez se fac disocieri subtile între Byron poet al revoltei și al izolării romantice și Shelley, definit ca un romantic revoluționar. Romantismul francez este caracterizat prin puternica sa coloratură socială. Sînt prezențați rînd pe rînd cei „patru mari” romantici francezi, Lamartine, Vigny, Musset și Victor Hugo, în ordinea menționată, care în privința ultimilor doi ar trebui să fie inversă, după părerea noastră, din motive cronologice. În legătură cu Chateaubriand credem că ar fi fost mai necesară citarea titlului *Atala* decît *Martirii*, operă cu totul desuetă și mai puțin reprezentativă. La p. 156 se face o afirmație inexactă cînd se spune că „romanele romantice ale lui V. Hugo au o remarcabilă influență asupra contemporanilor, A. de Vigny și George Sand numărîndu-se printre continuatorii săi”. Dacă pentru G. Sand afirmația se poate, eventual, susține, Vigny și-a scris singurul roman istoric, *Cinq-Mars* în 1826, el fiind tocmai acela care l-a influențat pe Hugo în elaborarea romanelor sale istorice. Cît despre celălalt roman al lui Vigny, *Stello* (1832) el nu a fost influențat de Hugo. Din cauza stilului foarte concentrat al Manualului de literatură universală, la p. 152, poemul epic al lui Lamartine, *Jocelyn*, figurează printre exemplificările referitoare la poezia lirică a poetului. În legătură cu Lamartine, se știe că unul din motivele de inspirație ale lirismului său a fost dragostea tragică nutrită pentru Elvire, moartă în plină tinerețe. Nu știm dacă motive de concentrare sau de pudoare fac pe autorii manualului să numească aceasta „unele incidente de ordin biografic” (p. 152).

Unul din meritele principale ale manualului de literatură universală este de a fi introdus elemente de literatură comparată, diferitele fațete ale romantismului european și extra-european fiind privite în conexiunea lor. Este astfel menționată influența lui Walter Scott asupra dezvoltării romanului istoric european, răsunetul lui Hoffmann asupra unor scriitori realști ai veacului, ca Balzac sau Gogol, înrîurirea lui Lamartine asupra lui Gr. Alexandrescu, Eliade și Cîrlova, cea a lui Lenau asupra lui Eminescu etc.

Manualul de literatură universală se referă, ori de cîte ori este necesar, la condiționarea politico-socială a literaturii. Este subliniat rolul mișcării carbonarilor asupra dezvoltării romantismului italian sau cel al mișcării decembriste asupra romantismului rus, ca și faptul că romantismul francez își datorează mai mult particularitățile Revoluției din 1789, în timp ce romantismul german este în parte tributar împrejurărilor istorice legate de războaiele lui Napoleon. Particularitățile dezvoltării istorice explică și apariția relativ mai

tîrzie a romantismului în unele țări din răsăritul Europei, cum ar fi Polonia, Ungaria, Cehoslovacia, Bulgaria sau Țările Române. Manualul face cunoscută elevilor personalitatea și opera unor scriitori ca Adam Mickiewicz, Petöfi Sandor, Jan Neruda, Hristo Botev. La sfîrșitul tuturor capitolelor, manualul de literatură universală indică o bibliografie a principalelor texte traduse în românește din scriitorii romantici străini, precum și unele lucrări de istorie literară aparținînd cercetătorilor români. Față de numărul redus de ore acordat de programă (una pe săptămînă), Manualul de literatură universală suferă de o evidentă supraîncărcare, vizibilă și în capitolul consacrat romantismului.

Manualul de literatură universală este dublat de o *Culegere de texte* din literatura universală, cuprinzînd 446 de pagini, în care romanismul deține un loc de învidiat, cu 80 de pagini, față de numai 40 atribuite realismului, sau 50, Renașterii. Culegerea înglobează texte traduse din doi scriitori englezi, trei germani, doi francezi, doi italieni, doi ruși, un american, un polonez, un bulgar, un maghiar. Deosebit de favorizat pare romantismul german, prezent cu 13 pagini, tot atîtea cîte se acordă romantismului francez, deși în manualul de literatură universală primul beneficiază de o prezentare teoretică de 3 pagini iar al doilea de 6 pagini. Heine figurează în Culegere cu cinci poezii, în timp ce Hugo are numai trei, Lamartine una, iar Musset și Vigny lipsesc cu desăvîrșire. Credem că este o lacună că în Culegere nu există nici un text din teatrul romantic francez, atît de caracteristic pentru evoluția romantismului. De altfel teatrul romantic figurează cu un singur text din drama lirică *Prometeu descătușat* a lui Shelley, însumînd, este drept, 15 pagini. Considerăm de asemenea că era necesar ca în Culegere să existe cel puțin un fragment dintr-un roman istoric de Walter Scott, creatorul genului. În general proza romantică este foarte slab reprezentată, prin numai două fragmente (din Hugo și Manzoni) astfel încît elevii își pot forma imaginea unui romantism dominat aproape exclusiv de poezie, ceea ce este numai parțial adevărat.

Îmbrățișînd numai cîte o singură literatură, fiecare manual de limbi străine în parte dă, firește, o mai mare extindere propriului romantism decît o putea face manualul de literatură universală. Spațiul cel mai întins acordat romantismului îl găsim în manualul de limbă engleză : 48 de pagini (inclusiv problemele de gramatică cu exercițiile aferente). Manualul de limba franceză consacră numai 35 de pagini romantismului, dar el este prevăzut și cu un sector de lecturi suplimentare însumînd încă 8 pagini din literatura romantică. Cei mai mulți scriitori romantici figurează, cu texte, în manualul de engleză. Ei sînt în număr de șase cu un total de nouă texte : Wordsworth, Coleridge, Byron (trei texte), Shelley (două texte), Keats și Walter Scott. În manualul de franceză apar numai doi romantici : Victor Hugo (trei texte, din care o poezie, un fragment de teatru și unul de proză) și Alfred de Musset. La aceștia se adaugă, la capitolul „Lecturi suplimentare” cîte un text, precedat de o scurtă notă introductivă, din Lamartine, Vigny și George Sand. Față de manualul de literatură universală, cele de limbi străine conțin texte din scriitori care nu sînt nici măcar menționați în primul, cum ar fi Wordsworth, în cel de engleză sau Eichendorff, în cel de germană. În manualul de rusă, romantismul este reprezentat, ca și în cel de literatură universală (și în culegerea de texte aferentă) prin Pușkin și Lermontov. Este de observat că în *Culegerea de texte* de lite-

ratură universală figurează în general mai multe texte din fiecare scriitor decât în cele de limbi străine, ceea ce se explică prin faptul că această Culegere nu este legată în mod strict de o programă cu ore limitate. Un merit esențial al tuturor manualelor de limbi străine este de a da numai texte originale, neadaptate, din literatura romantică. Astfel elevii vin în contact nemijlocit cu expresia cea mai înaltă a limbii literare (constatarea este valabilă pentru toate textele aparținând literaturii moderne). Acolo unde *Culegerea de texte* din literatura universală a înglobat în traducere românească același text care în manualul de limbă străină figurează în original, este bine să se procedeze la o analiză comparativă a traducerii, atât din punct de vedere lingvistic cât și literar. Dintre manualele de limbi străine, singurul care conține comentarii și analize literare la texte este cel de franceză. Manualul de limba engleză rezervă în schimb un loc mai mare prezentării vieții și operei scriitorilor, acordînd, de exemplu, cîte două lecții lui Byron și respectiv Shelley, în această privință. Prezentarea vieții și operei scriitorilor ocupă de asemenea un loc destul de mare în manualele de rusă și germană. Manualul de franceză compensează o anumită concizie a datelor despre viață și operă printr-un capitol de concluzii cu care se încheie ciclul de lecții despre un scriitor mai mare, cum ar fi Victor Hugo.

Prezentarea teoretică a romantismului, cu particularitățile sale naționale se bucură de cea mai mare extindere în manualele de engleză și franceză, care, fără a neglija sectorul de gramatică sau lexic, par a avea o deschidere mai largă spre literatură. Trebuie însă menționat că în toate manualele de limbi străine partea de gramatică, precum și exercițiile, sînt strîns legate de textul literar sau chiar de lecțiile teoretice și bio-bibliografice. Spre deosebire de celelalte manuale de limbi străine, care lasă o mai mare libertate profesorului în dozarea materialului, cel de engleză procedează la o compartimentare strictă a lecțiilor care sînt numerotate pînă la 59. Astfel, de exemplu pentru studierea lui Shelley există două lecții de prezentare și caracterizare a vieții și operei, o lecție consacrată unui fragment din *The Masque of Anarchy* și o a patra lecție purtînd asupra unui fragment din *The Cloud*. Celelalte manuale prezintă global tot materialul consacrat unui scriitor, inclusiv problemele și exercițiile de gramatică, urmînd ca profesorul să-și delimiteze exact numărul de ore necesar pentru parcurgerea lui integrală și a fiecărui aspect în parte. În legătură cu manualul de limba engleză trebuie precizat că în cadrul său este studiată și literatura americană, care însă formează un sector aparte, după epuizarea istoriei literaturii engleze, în manualul de cl. a XII-a. Pentru acest motiv, Poe figurează în manualul din ultima clasă, ceea ce constituie singura neconcordanță cu manualul de literatură universală, unde acest scriitor figurează în cl. a XI-a, unica clasă consacrată acestei discipline. În general putem considera însă ca un fapt pozitiv lipsa oricărei contradicții esențiale în interpretarea și prezentarea faptelor între manualul de literatură universală și cele de limbi străine, cel puțin în ceea ce privește romantismul. În toate manualele a dispărut cu desăvîrșire vechea schemă neștiințifică după care literatura se împărțea în realism și antirealism și în virtutea căreia, pentru a „salva“ pe scriitorii romantici de la stîlpul infamiei, era necesar ca ei să fie prezentați, deformat, drept realiști. Remarcăm că manualele de limbi străine

insistă mai mult asupra influenței folclorului la scriitorii romantici decât cel de literatură universală.

Dintre manualele de limbi străine, cel de franceză nu omite să menționeze legăturile care au existat între romanticii francezi și literatura română. Este amintit rolul lui Negruzzi ca traducător al lui Hugo, influența lui Hugo asupra lui Alecsandri, cea a lui Musset asupra lui Macedonski, ca poet al „noptilor”, răsunetul lui Lamartine asupra generației „pașoptiștilor”. Stabilirea unor asemenea corelații între discipline are un rol formativ deosebit în pregătirea elevilor. Desigur, celelalte literaturi au avut un contact mai puțin strins cu literatura noastră; de câte ori el există, este însă bine să fie menționat.

Un merit al tuturor manualelor de limbi străine este de a se fi preocupat, atât prin selecția textelor cât și prin prezentarea biografiilor unor scriitori, de latura educativă a procesului de învățămînt. Prin însăși coloratura ei, ușor idealist-utopică, literatura romantică corespunde unor trăsături psihice ale tinerilor de 16—17 ani. Ea este, în acest sens, mai apropiată de sensibilitatea lor decât literatura clasicismului sau cea a iluminismului. Autorii manualelor au avut grijă să selecționeze în special fragmente romantice încărcate de o tensiune emoțională capabilă să răscolească cele mai bune aspirații care sălășluiesc în sufletele unor tineri aflați la vîrsta închegării personalității lor psihice. Poezii ca *L'Enfant* de V. Hugo, fragmentele din *Evghenii Oneghin* de Pușchin, cel din *Ivanhoe* de W. Scott ș.a. sînt de natură a exalta spiritele elevilor noștri. Pe de altă parte, toate fragmentele își aduc contribuția la educația estetică a elevilor, dacă sînt analizate și explicate cu măiestria didactică cuvenită. În ciuda faptului că unii critici literari moderni consideră biografia unui scriitor inutilă pentru pătrunderea operei sale, credem că în acest fel se pierde din vedere cel puțin factorul educativ pe care-l poate avea viața scriitorilor militanți, luptători pentru idealuri înaintate. Pentru acest motiv socotim că bine procedează manualele de limbi străine cînd insistă asupra unor elemente biografice, cu caracter exemplar, din viața unui Byron, Hugo sau Pușkin care pot servi ca modele de imitat unor tineri dornici de a-și crea idoli.

În concluzie, putem afirma că, în limitele programei în vigoare, atât manualul de literatură universală cât și cele de limbi străine acordă locul cuvenit romantismului european și mondial, reușind, în ciuda unor rezerve de detaliu, să lase elevilor o imagine științifică clară și rotundă despre unul din curentele esențiale ale literaturii universale.

LE ROMANTISME REFLÉTÉ DANS LES MANUELS DE LANGUES ÉTRANGÈRES ET DE LITTÉRATURE UNIVERSELLE

Résumé

Les programmes scolaires en vigueur en Roumanie prévoient l'étude du romantisme en pénultième classe des lycées (XI^{ème}), aussi bien dans le cadre

de la littérature universelle qu'aux langues étrangères au choix (allemand, anglais, français, russe). Le manuel de littérature universelle s'occupe du romantisme de toutes les littératures importantes européennes ou des autres continents.

Le manuel de littérature universelle est doublé d'un choix de textes traduits en roumain. Les manuels de langues étrangères accordent, comme de juste, une large place au romantisme de la littérature respective. On y présente la vie et l'œuvre d'écrivains tels que Hugo ou Musset, Byron ou Shelley, Pouchkine ou Lermontov, Heine ou Lenau. Les manuels contiennent des textes originaux représentatifs de ces écrivains (et autres), commentés et expliqués. Des chapitres de synthèse présentent les principaux traits du romantisme de chaque pays.

Tout en relevant qu'il n'y a ni contradictions ni parallélisme entre les manuels de langues étrangères et celui de littérature universelle, l'article y fait état de quelques lacunes ou insuffisances.

Les conclusions soulignent que l'étude du romantisme ouvre aux élèves roumains un large horizon sur la littérature universelle, contribuant à leur éducation esthétique, et enrichissant parallèlement leur connaissance des langues étrangères.



Tiparul executat sub comanda
nr. 339 la
Întreprinderea poligrafică
„13 Decembrie 1918”
str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97
București
Republica Socialistă România

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Lei 13,50